

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ⵜⴰⵙⴷⵡⵉⵜ ⵜⴰⴳⵍⴷⵓⵏⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

محمد أقضاض

شعرية السرد الأمازيغي



لوحة الغلاف : الحبيب فؤاد

شعرية السـرد
الأمازيــــغي

محمد أقضاض

شعرية السرد الأمازيغي

2007

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الأدبية والتعابير الفنية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة الدراسات والأبحاث رقم : 5

العنوان : شعرية السرد الأمازيغي
الإشراف : محمد أقضاض وأزروال فؤاد
الناشر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج والمتابعة : مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
تصميم الغلاف : وحدة النشر
المطبعة : مطبعة المعارف الجديدة - الرباط
رقم الإيداع القانوني : 2008 MO 0818
ردمك : 978 - 9954 - 439 - 96 - X

فهرس

مـدخـل

يتناول هذا الكتاب مباحث تعالج مجالا ما زالت دراسته بكرا في الثقافة المغربية، وهو الأدب الأمازيغي. فقد دخل هذا المجال، زمنا طويلا، ضمن ما يعرف بالثقافة الشفاهية، والتي اعتبرت منتوجا فولكلوريا يمكن تسويقه، سياحيا، ثم بدأ الاهتمام به في العقدين الأخيرين، وخاصة في العقد الأخير، حين أصبح الوعي بأن الثقافة الشعبية، وبالذات الأدب الشعبي، هي تعبير حاد عن وجدان و، أيضا، عن ذهنية الشعب، تحمل عمقا إبداعيا له أهميته الخاصة. والأدب، في هذه الثقافة، يشكل مكونا مهما لشخصية الإنسان ولهويته. وفي نفس الوقت يبقى كثير من الإبداع الفردي العالِم الذي أنتجه أبناء مناطق أمازيغية، بلغات أخرى، منطويا على مُسَح أمازيغية لها نكهتها الخاصة أيضا. وهو أمر في حاجة إلى البحث، باعتباره ظاهرة تناصية ثقافية وسياقية عامة.

هي هنا أربعة مباحث في السرد، ضمن الأدب الأمازيغي الشفاهي والمكتوب، يتناول المبحثان، الأول والثاني، روايتين كتبتا بلغة غير اللغة الأمازيغية، هما "الحمار الذهبي" لأبوليوس، و"الخبز الحافي" لمحمد شكري. كتبت الأولى في القرن الثاني للميلاد باللغة اللاتينية، بينما كتبت الثانية في القرن العشرين باللغة العربية. ينتمي صاحباهما لعائلتين أمازيغيتين في منطقتين أمازيغيتين أيضا. وعلى هذا الأساس تناولنا الروايتين.

فالأول تمكن من استيعاب ثقافة عصره، سواء كانت يونانية أو رومانية أو حتى قوسطانطينية، على المستوى الأدبي والفني كما على المستوى الفلسفي والفكري والعلمي والقانوني. وأنتج في ذلك كتبا على رأسها هذه الرواية "الحمار الذهبي". وهي رواية تناولت قضايا عصرها بفنية متميزة، استفادت من النثر اليوناني ومن بعض طرق حكيه، ولكن إضافات كاتبها الإبداعية بارزة جدا، سواء بشبكة التقنيات الفنية ودلالاتها، أو بمداليلها وأبعادها. وقد ترك هذا الكتاب تأثيرا كبيرا في السرد القديم والحديث على السواء، فوحدات حكائية كثيرة، منه، انتشرت في الحكي الشعبي العالمي عند مختلف الشعوب. وكانت هذه الرواية دافعا مهما إلى نشأة القصة القصيرة والرواية خلال العصور الوسطى وبداية النهضة الأوربية... لذلك أصبحت لهذا الكاتب المفكر مكانته المرموقة في مجال الإبداع النثري. وإلى جانب ذلك يستشف القارئ، لروايته تلك، مسحة نقدية للدولة الرومانية ونظامها الاجتماعي ومنظوماتها الثقافية، التي من الأكيد أنها كانت تضر بالمناطق التي سيطرت عليها، بما فيها مسقط رأس الكاتب ذاته.

والكاتب نفسه لم يرفض ثقافة ولا لغة غيره في زمانه، رغم أنهما كانتا ثقافة ولغة المستعمر، في الغالب، بل استطاع أن يستوعبهما ويبدع فيهما وبهما، ليصبح أحد أكثر المبدعين خلودا وتميزا وإثراء للإبداع الإنساني على مدى ما يناهز العشرين قرنا.. لذلك كله كان من الضروري أن يتم التعريف بهذا المنتوج، الذي رغم قدمه، يحمل أهم عناصر الكتابة الروائية، بالمفهوم الحديث. وهو يستحق أن يقرأ، على الأقل كما قرئ في أوربا...

أما المبحث الثاني فيتعلق "بالخبز الحافي" لمحمد شكري، كاتب مغربي معاصر ترك بصمات واضحة في الأدب المغربي وفي الآداب

العالمية، برواياته السيرذاتية وبمجامع قصصه. ورغم هذه المكانة فإن جذوره المحلية حاضرة أيضا، على الأقل في روايته الأولى المذكورة. وتشكل تلك المحلية الأمازيغية أحد أهم العناصر الضمنية في بناء الرواية، سواء على مستوى الذاكرة أو على مستوى اللغة والتركيب أحيانا. ولعل ذلك من العوامل التي ساهمت، بشكل أو بآخر، في تميز رواياته، خاصة، "الخبز الحافي"، بحدتها وقساوتها على الذات والمحيط. وربما لأن تلك الذات تشكلت في الطفولة التي استقر محيطها الأول في ذاكرتها، وعبر تلك الذاكرة، ساهمت مساهمة، سيكولوجية استرجاعية، غير مباشرة في تشكيل رؤية الكاتب لمحيطه وللعالم.

لا نريد بهذا المبحث الذي يحمل عنوان "المرجعية الأمازيغية في الخبز الحافي"، سجن الكاتب في "محليته"، ولكن أردنا تبيان أن المكانة العالمية لإبداعاته لا يمكن أن تتجرد من محليتها، سواء كانت تلك المحلية هي فضاء كتاباته، مدينة طنجة، أو الفضاء الأول في تلك المنطقة من الريف الشرقي، المختزل أساسا في"الخبز الحافي". بل ينطلق ذلك الموقع أيضا من تلك المحلية، كما أن المحلية التي لا تندمج في الكلية الإنسانية، لا تنفع أن تكون لا محلية ولا إنسانية كونية.

أما المبحثان الأخيران: " كونية الحكاية العجائبية الأمازيغية " و"شعرية الرفض والهوية في السرد الأمازيغي المكتوب"، فقد ركزنا في الأول على الطبيعة الكونية للحكاية الأمازيغية، كونية تجمعها بالحكي عند الشعوب الأخرى في مجالات وتقنيات كثيرة. وكان هدفنا من هذا التركيز هو إبراز المشترك الإنساني في هذا الإبداع الشعبي، الذي يؤكد التفاعل والمثاقفة منذ القدم مع شعوب وجماعات أخرى. بينما يتناول المبحث الأخير انطلاق البدايات

الأولى للكتابة السردية الأمازيغية كإنتاج فردي، استفاد كثيرا من الإنتاج الجماعي الشعبي، باعتبار بداياته وباعتبار محليته، وأيضا باعتبار الاعتزاز الخاص بالتراث المحلي، وباعتبار التيمات المهيمنة في هذا الإنتاج في بدايته: "الرفض والهوية ". من هذا المنطلق أصبح يتلمس طريقه الإبداعية ببطء شديد، ربما...

* * *

ويحمل هذا الكتاب عنوانا مركبا يتم التركيز فيه على المصطلح الأول"الشعرية La poétique"، وهو مصطلح لا يحيل هنا على المفهوم فقط وإنما هو مصطلح يتضمن منهجا موجّها ومنفتحا، سواء في المسار العام للمباحث، أو في التصور أو في الجانب الاصطلاحي. ويتكرر هذا المصطلح مرتبطا بمبحثين، هما الأول والأخير، وهو حاضر كأداة تحليل في المبحثين الآخرين. أريد بهذا المصطلح ما انتهى إليه في السنوات الأخيرة، منهجا ومصطلحا، من انفتاح واسع على السياقات الثقافية والمعرفية والتيارات النقد أدبية.

كان مفهوم الشعرية منغلقا في بداية وجوده، خلال العصر الحديث، مع الشكلانيين الروس، ومع البنيوية الأولى لجماعة "ابوياز" البراغية، وأيضا مع البنيوية اللاحقة. غير أن هذا الانغلاق كان يحمل في طياته كثيرا من بذور الانفتاح. لقد انطلق فيه "الشكلانيون الروس من زاوية نظر تقنية، أدت بهم إلى اعتبار الأدب هو استعمال خاص للغة، تكتسب هذه اللغة خصوصيتها من الابتعاد عن اللغة المستعملة في التواصل اليومي والعدول عنها، فاللغة الأدبية ليست لها وظيفة الممارسة اليومية، بل فقط تجعلنا نرى الأشياء بشكل مختلف... فالشكلانيون الأولون اتجهوا نحو جعل "أدبية" الأدب

مماثلة للشعرية"[1]، التي تركز اهتمامها على وصف الخطاب الأدبي في حدوده الداخلية. فقد كان هدف هذه الحركة "هو اكتشاف "الأدبية" باعتبارها هدفا للبحث، يتطلب تعميق فحص الخصائص الكونية للأدب، كنظام عام... فيسهل إنجاز دراسة علمية للأدب، حين يتعلق الأمر باكتشاف قوانين تحكم اللغة الشعرية (كما عند سكلوبسكي Sklobski)، أو بناء مجال لأعمال محددة تتأسس عليها الدراسة التقنية لخصائص هذه اللغة الأدبية "الجديدة"، (كما يشير جاكبسون). غير أن الشكلانيين كانوا واعين بخصوصيات البعد العلمي للأدب، فلم يعملوا على ضبط حقائق مطلقة وقطعية، دون تأسيس "مبادئ ملموسة" تؤكد على أن كل الملاحظات المسجلة لابد أن تخضع للمراجعة والتصحيح. وتتجلى أهمية التحليل لديهم في عناصر تقنية، فعالة على مستوى فونو - أسلوبية للبيت الشعري. ولم يركزوا الاهتمام على مفهوم "علم " مطبق على الأدب، بقدر اعتبار المنهج، الذي استعمل في هذه الدراسة، يأخذ طابعا وصفيا مورفولوجيا".[2]

هكذا كان هدف الحركتين، الشكلانية الروسية والبنيوية اتشيكية، في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، هو البحث في النصوص الأدبية على قوانين تميز الأدب عن باقي الممارسات اللغوية. فقد صرح ياكوبينسكي Yakoubinski: "بأن الظواهر الإنسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف علمي صرف، أي التواصل، فإن المسألة تكون متعلقة

(1) - Roman Seldon, Peter Widdowson, y Peter Brooker. " La teoria literaria contemporáña". P.46 .3 edicion Ariel literatura y critica. España 2001.

(2) - Fernando Gomez Redondo: " La critica literaria del siglo xx". P. 25 - 26 . Ed. EDAF. Madrid . 1996.

بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى - وهي موجودة - حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية، مع أنه لا يختفي تماما فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"[3]. وتلك الأنظمة اللسانية، أساسا، هي الأدب، الذي يحتاج إلى لغة خاصة (ميتالغة) تتناوله كلغة (موضوع).

وكان النموذج المنهجي لهذا التصور هو اللسانيات، كما أنجزها اللساني السويسري دي سوسور... لذلك يبقى هذا التحليل الشعري للأدب ضمن التحليل اللساني. من هذا المنطلق تصبح مسيرة الباحث "الشعري" هي أولا البحث عن شفرة/كود خاصة، تسمح بأن يكون النص هو هدفه الخاص، باعتبار النص الأدبي هو "كلية وظيفية Une totalisation en fonctionnement حيث اللغة ليست أداة داعمة للخطاب وإنما هي بانية للرسالة، فيعمل الباحث "الشعري" بمنطق وجود النص باعتبار واقعه اللغوي الخاص، وهو تشكيل كلية مغلقة على نفسها"[4].

وقد سار البنيويون الفرنسيون، بالخصوص، في نفس النهج الذي سطر الشكلانيون منطلقاته. فرأى صاحبا "معجم موسوعة علوم اللغة..." أ. دكرو ت. تودوروف، أن الشعرية تعمل على بلورة نظرية

---

(3) - عن حسن ناظم: "مفاهيم الشعرية...". ص. 81 . طبعة المركز الثقافي العربي بير .1994

(4) - " Linguistique et poétique". Par Daniel Delas et Jaques Filliolets. P.46. Collection " Langue et langage". Ed. LAROUSSE Université. Paris. 1973.

لوصف الأدب، لكنها لا تهتم بوصف هذا النص الخاص أو ذاك[5].
"وتبلور جهازا يمكّن من تحليل الأعمال الأدبية، يكون موضوعه هو الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ مولدا للانهائية النصوص. فالشعرية إذن هي نظام نظري يغذيه الباحثون ويخصبه التجريبيون ولا يبنونه". وتبلور الشعرية القيم النصية التي تسمح بفهم وحدة وتعددية العمل الأدبي. وهذا العمل هو مجرد توضيح هذه القيم، هو عبارة عن مثال[6]. لذلك فالشعرية "تعمل على إنتاج أدوات وصف النص الأدبي: أي تمييز مستويات المعنى، وتمييز الوحدات التي تكونها، ووصف العلاقات التي تتجلى في هذه الوحدات"[7]. وإذا كان "موضوع اللسانيات هو اللغة نفسها فإن موضوع الشعرية هو الخطاب، كلاهما يعتمد، في الغالب، على نفس المفاهيم، وكلاهما يدخل في إطار السيميوتيكا، التي موضوعها هو كل الأنظمة الدالة"[8]. يحدد الباحثان هنا طبيعة الشعرية ووظيفتها وموضوعها: فهي نظرية لوصف الخطاب، تنحصر وظيفتها، ضمن هذا الوصف، في تمييز الخصوصيات الأدبية لذلك الخطاب، سواء كانت هذه الخصوصيات وحدات أو علاقات بين تلك الوحدات. ويبقى موضوعها هو الخطاب باعتباره أحد الأنظمة الدالة التي تدخل في إطار السيميوتيكا.

ويرى دومنغو ياندوران Domingo Yanduran أنه بهذا المفهوم تصبح الشعرية قادرة على استخراج قيم غير معروفة إلى حد الآن. "في هذا الاتجاه، يبقى موضوع الشعرية افتراضيا أكثر منه

(5) - Oswald Ducrot - T. Todorov. "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage". P. 107. Ed. Du Seuil. Coll. Points. 1972.

(6) - نفس المرجع. ص، 106.

(7) - ن. م. ص. 107.

(8) - ن. م. ص. 107.

واقعيا"(9). ويؤكد هذا الباحث، انطلاقا من تعريف دوكرو وتودوروف Ducrot وTodorov الشعرية أعلاه، أننا نجد أنفسنا أمام محاولة أكثر منها أمام بناء نظرية معيارية، وفي نفس الوقت يختفي الموضوع الشعري، حين يتم وضعه في خانة ميتافيزيقية لا يمكن الوصول إليها مطلقا"(10).

ورغم أن هذا النقد لا يخلو من تحامل فإنه أيضا لا يخلو من صواب. فجل التعريفات التي وقفت عند مفهوم الشعرية تسقط في كثير من التجريد والتقنوية. ولعل ذلك هو ما جعل منظريها يتجاوزن كل مرة تعريفاتهم السابقة التي انطلقوا منها لينفتحوا أكثر. فتبقى الشعرية نظرية تغتني باستمرار وتنفتح على الإضافات المناسبة. لأن تلك الانغلاقية النصية في الحقيقة غير منصفة للأعمال الأدبية وضعيفة الإنتاج المعرفي، وأحيانا غير منطقية، رغم اعتمادها "المنطق". وتودوروف ودوكرو، في التعريف السابق، لم يجعلا الشعرية جزء من اللسانيات فقط، كما كان في منطلق الشكلانية الروسية والبنيوية، أيضا، بل أدمجاها في علم أوسع يضم اللغة، بما فيها اللغة الأدبية، باعتبارها نظاما من الإشارات، وهو علم العلامات، السيميوتيكا.

وفي نفس الاتجاه يرى ج. جينيت G. Génette أن العمل الأدبي يفترض توفر معطيات كثيرة لدراسته تعود إلى اللسانيات والأسلوبية، وإلى موضوعاتية الأجناس والمراحل الخ... والنقد لا يستطيع تجاوز هذه المعطيات ولا التحكم فيها. لذلك عليه أن يقبل بضرورة وجود نظام يجمع هذه الأشكال من الدراسات التي لا ترتبط

---

(9) - "Introducción a la metodologia literaria". P. 140. Ed. TEMAS. Madrid. 1979.

(10) - نفس المرجع السابق. ص. 141.

بهذا العمل الفردي أو ذاك، ولا يمكن أن يكون هذا النظام إلا نظرية عامة للأشكال الأدبية، أي الشعرية[11]. فالشعرية تقوم على معطيات مرتبطة بطبيعة الأدب، من اللسانيات والأسلوبية ونظرية الأجناس، وتموقعها في السياقات التاريخية.

غير أن مفهوم الشعرية المتطور هذا يهتم فقط بلغة الأدب ليميزها عن اللغة اليومية. ومن المؤكد أن اللغة الأدبية لها خصوصية متميزة واضحة، إلا أن اللغة اليومية أيضا لا تخلو من بعض تلك الخصوصية التي تجعل بعض الملفوظات أدبا، ولو أن المتلفظ لا يوظفها بوعي أدبي. لذلك يرى جاكوبسون نفسه "أن الحدود بين العمل الشعري وما ليس عملا شعريا هي أقل استقرارا من الحدود الترابية الإدارية في الصين"[12]. وفي نفس الاتجاه يرى نورثروب فراي Northrop Frye: "ليس لدينا معايير حقيقية تفصل بين بنية الكلام الأدبي وبين التي ليست كذلك"[13]. فتبقى الشعرية نظرية في حاجة ماسة دائما للاغتناء والانفتاح على الإضافات المناسبة، حسب تطور واتساع وتسارع المعارف الإنسانية.

لقد أعطت الشعرية أهمية كبرى للشكل في العمل الأدبي، إلى درجة التأكيد بأن المضمون فيه مشروط بالطبيعة الشكلية للغة الأدبية. وكان حرصها كبيرا على أن العمل الأدبي ليس هو مضمونه، كما عرف في بعض النقود السابقة، بل هو المادة الشكلية التي يتم بها التعبير عن الأفكار. لذلك لابد أن يركز التحليل على الميكانيزمات الأدبية، لكونها صياغات وظيفية في الطبيعة المميزة

(11) - " Figure III". Ed. Du Seuil. Paris. 1972. p. 10.
(12) - En " Théorie littéraire : problèmes et perspectives". P. 32. Ed. PUF. Paris. 1989.

لمجموعة من المؤلفين.

(13) – عن نفس المرجع .

للنص [14]. على هذا المستوى لم تكن الشعرية نظرية محض نصية تنغلق على ذاتها في بنية النص، وتبحث التقنيات اللغوية الشكلية، تبحث بناءات الدال وتهمل المدلول، بل اعتبرت المدلول جزء من اهتماماتها لكونه يدخل في بنية الشكل، خاصة وأن اللغة الأدبية ليست لها إحالة مباشرة على الوقائع كما اللغة اليومية، بل إحالاتها مندمجة في مادتها، في علاماتها النصية. ولعل ذلك ما جعل بعض منظري الشعرية، وعلى رأسهم جاكوبسون، يطورون نظرياتهم/نظريتهم، من الأدبية إلى الشعرية إلى السيميولوجيا. وكل مرة يجعلونها أكثر انفتاحا على السياق السوسيو - ثقافي، فيؤكد جوناتان كولير Jonathan Culler أن الأدب ليس إلا ما يعتبره مجتمع ما أدبا: أي مجموعة من النصوص التي يعترف المثقفون - الأساتذة، والكتاب، والأكاديميون - بانتمائها للأدب[15]، وهذا الاعتبار كثيرا ما يخضع للتطور الثقافي والاجتماعي للمجتمع. فيعيدنا هذا الباحث إلى علاقة الأدب بالمجتمع، العلاقة التي رفضتها الشكلانية والبنيوية...

إن هذا البعد الموسع للشعرية كان واضحا أيضا منذ انطلاق البحوث الشكلانية في الاتحاد السوبياتي، وقد تطور بسرعة خلال مرحلة ما يعرف بـ "ما بعد الشكلانية". فنجد ميخائيل باختين M. Bajtin و ي. لوتمان I. Lotman على رأس مجموعة من المنظرين الروس لضبط ابيستيمولوجيا لسانية وأدبية، مهتمين بقيم ووظائف اجتماعية ينبغي للأدب أن يركز عليها أيضا. وقد كانت بوادر هذا الاتجاه منذ منتصف العشرينيات من القرن الماضي. هو اتجاه

(14) - Fernando Goméz Redondo " La critica literaria del siglo xx" p.29.

(15) - ن. م، ص. 32.

يرفض اختزال العمل الأدبي فقط في خصائص القول. غير أن بلورة أهم أسس هذه المجموعة كانت أساسا منذ 1964 في جامعة "طارطو Tartu"، إحدى حلقات البحث الخصبة المهتمة بقيمة ووظيفة العمل الفني وبإبرازهما في النص الأدبي لأنه علامة.

ويمكن اعتبار هذه الحلقة قد أسست إحدى القواعد المهمة لبناء سيميوتيكا ثقافية شمولية (ي. لوتمان)، فتمكنت من تسطير الخطوط العريضة لـ "سوسيولوجيا إيديولوجية" بنسيج سيميوتيكي، واستطاعت أن تمد جسرا سميكا بين داخل النص والعناصر التي اعتبرت إلى حدود هذا الوقت غريبة عن النص[16]. ويمكن اعتبار هذه الجماعة من الباحثين امتدادا لنظريات ومناهج التحليل الشكلاني، ونتيجة لقناعاتها وإرغامات المرحلة كان لابد أن تخرج عن الشكلانية أيضا بالتصورات الجديدة التي تستثمر السوسيولوجيا والإيديولوجيا[17]. هكذا يتضح جليا أن الشعرية لم تكن حتى منذ بدايتها محض شكلية، بل كانت دائما تواجه أزمة الاختزال والتوسيع، أزمة الانغلاق والانفتاح، وكان لابد لهذا الميل الأخير أن يحتل الصدارة ويتطور مستوعبا البعد الشكلاني المحض، فقد دعا م. باختين إلى توسيع مفهوم "الشكل" ليستوعب وعي المبدع ويتوجه نحو القيم الخارج نصية في العمل الأدبي، مع مراعاة وجود رؤية مؤلف هذا العمل ومتلقيه. ولم يكن باختين، بذلك، ضد الشكلانية بل إن جزء كبيرا من تفكيره تحرك حول أهمية اللغة كطبيعة فعالة ودينامية مجسدة في إبداع أعمال ملموسة[18]. هكذا يتضح جليا أن الشعرية في العصر الحديث كانت دائما تعاني

---

(16) - "La critica literaria del siglo xx". p. 138.

(17) - ن.م. ص. 130.

(18) - ن.م. ص. 132 - 133.

التجاذب بين قطبين : الاختزال والتوسيع، والانغلاق والانفتاح. وكان لابد لهذا الميل الأخير أن يتجذر ويحتل الصدارة في سياق تطوره مستوعبا البعد الشكلاني المحض نفسه...

لذلك فإن الإيجابي في نتائج الشعرية اللسانية الحديثة هو إرساء شبه نهائي لنظرية وصف العمل الأدبي "في مستوى بناء بيان نصي كبنية خلافية في المواد اللغوية"[19]. ولأن النظرية الشعرية في تطورها تغتني باستمرار، فقد نقلت تدريجيا اهتمامها، خلال مسارها، إلى المضامين كهامش، وكما يؤكد أنطونيو بيرّيو Antonio Berrio "أن تيار الشعرية ما بعد البنيوية نقل اهتمام الشعريين البنيويين المعروفين من مثل ت. بان ديك T. Van Dik (1983 - 1985) أو س. ج. شميت S. J. Schmiat (1979-1987) إلى المضامين السوسيو ـ ثقافية في الهامش. وفي هذا التطوير يدخل عنصر داخلي مهم هو ما بادر به مؤسسو المدرسة الألمانية حول "التلقي" إيزر Iser و ياوس Yauss وغيرهما [20]... وفي إطار هذا التطوير، أو التصحيح، يدخل، أيضا، تأثير المذهب التفكيكي حول قيمة المدلول، عند ديريدا. وفي نفس السياق نجد تأثير أ. إيكو Eco .U بأطروحته المركزة على "الأثر المفتوح". فضلا عن رؤية تعدد الدلالات الباختينية. لذلك تبقى الشعرية نظاما علميا ينتج خطابا خاصا، موضوع دراسته هو الأعمال الأدبية والنظام الثقافي الذي تنتجه تلك الأعمال وينتجها [21].

---

(19) - Antonio Garcia Berrio. " Teoria de la literatura". P. 42 Ed. Catedra. Madrid 1989.

(20) - نفس المرجع. ص. 43.

(21) - ن. م. ص. 43 ـ 47.

من هذه الزوايا يصبح للشعرية، كنظرية وكنسق نقدي، تاريخها، ركزت، في بدايته عند الشكلانيين والبنيويين الأولين، في مفهوم الأدبية وفي المفهوم الأول للشعرية، على النموذج اللساني، وعلى البحث في نحو ومورفولوجيا النصوص، وأصبح العمل الأدبي هو جملة كبيرة تسمى الخطاب. هذا الاعتبار الأول كان لابد أن يكون ناقصا حين أغلق على نفسه أبواب النص الأدبي، ورفض أن تكون له دلالة ومرجعية واضحتان. ثم بدأت الشعرية تستفيد من مجالات فكرية وعلمية مختلفة ومتقاربة ومتقاطعة. وكان من الضروري أن تنفتح الشعرية تدريجيا، من داخل النص على خارجه، وعلى توالد دلالاته وإحالاته، وعلى الأبعاد الإيديولوجية، بطريقة جديدة مع السيميولوجيا ومع حوارية باختين، وسوسيونصية بيير زيما. بل وأصبح الحديث كثيفا عن أن النص يفترض تعدد القراءات ومن زوايا كثيرة، بل وعن قراءة واحدة متعددة الزوايا. فيكون للشعرية نموها الخاص وتدرج وجودها التاريخي، تتطور وتتحول وتتفاعل إلى أن تفقد كثيرا من خصائصها الأولى.

هكذا وقف تطورها على تخوم سوسيولوجيا النص مثلا. وسوسيولوجيا النص باعتبارها الواقع ليس مرجعية مباشرة، "في الحقيقة. يقول بيير زيما ، كل خطاب يتناول الواقع ليس إلا خطابا ممكنا، أي أن مختلف البيانات Les schémas السردية لا تطابق مرجعياتها، بل هي احتمالات Contingents بشكل من الأشكال..."[22]. فقد تجاوز هذا الباحث نظرية الانعكاس في النقد الواقعي، وأيضا نظرية التناظر أو التماثل في البنيوية التكوينية، عاملا على تقريب المسافة بين الشعرية في نسخها الأخيرة وبين

(22) - Pierre V. Zima : "Manuel de sociocritique". P. 120. Ed. PICARD. Coll. Connaissance des langues. Paris. 1985.

سوسيولوجيا الأدب. لذلك يلاحظ، زيما، أن السميائيين المعاصرين لم يطوروا ما يمكن تسميته "سوسيو - سيميولوجيا غير أنه من الواضح بأن السيمانتيقا البنيوية لغريماس، وكذا نظريات ل. ج. بريتو L.J. Prieto و ج. كريستيبا J. Kristeva وأ. ايكو U. Eco، أمدت السوسيولوجيا بمفاهيم سمحت بوصف الروابط بين الأدب والمجتمع وبتحديد الإيديولوجيا على مستوى الخطاب"[23].

ولذلك أصبحت الدراسة الأدبية في العقود الأخيرة تستلهم الشعرية والسميائيات والباختينية ونظرية التناص وجمالية التلقي وسيكولوجيا النص ودينامية النص... وهو ما يعطي إمكانية القراءة المتعددة الزوايا. ويمكن تلمس ذلك في بعض تجارب البحث الروائي في المغرب حيث تشكل القراءة الشعرية، الأولية، زاوية من الزوايا.

وإذا عدنا إلى هذه التجارب في النقد السردي المغربي الراهن، نجده في حقيقة أمره لم يكن مقتنعا أبدا بإجرائية الشعرية في مرحلتيها الشكلية والبنيوية. لذلك لم تعمر هذه المرحلة من الشعرية، بمرحلتها البنيوية، طويلا في مجال البحث الأدبي بالمغرب، إذ تحركت على هامشه خلال أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي، عبر بعض مقالات أمثال الأساتذة إبراهيم الخطيب وأبو الشتا العياشي، وخاصة عند سعيد يقطين في كتابه "القراءة والتجربة". غير أن هذا العمر القصير للشعرية اللسانية في المغرب كان له التأثير الفعال والحاسم على مسار النقد الأدبي، حيث قطع مع النقد الإيديولوجي الانعكاسي المباشر، وتحول النقد إلى مقاربات نصية /شعرية منفتحة على مجالات

---

(23) - نفس المرجع. ص. 120.

معرفية مختلفة. وإذا أشرنا إلى بعض التجارب النقدية السردية المغربية الراهنة تجلى لنا ذلك التحول واضحا.

فسعيد يقطين مثلا في كتابه "تحليل الخطاب..." يميز بين الحكي والسرد من خلال الاتجاهين: 1- الاتجاه الحصري الذي توجد بوادره مع جينيت وتودوروف، ويقوم على أساس اتخاذ الصيغة معيارا. 2 - الاتجاه التوسيعي، كما عند "كولاس" ، ويتناول مفهومي الحكي والسرد من خلال جذورهما الدلالية...

في هذين الاتجاهين ينحاز يقطين إلى الاتجاه الأول، فيحدد موضوع البحث حين يتوفر شرطان : الحكي والسرد... إلى جانب انحيازه إلى ذلك الاتجاه يرى يقطين ضرورة توسيع التحليل باختصاصات أخرى من العلوم الإنسانية : سوسيولوجيا، تحليل نفسي، تحليل تاريخي [24]. ثم يؤكد في كتابه الثاني "انفتاح النص الروائي" أن البويطيقا، كما استلهمت اللسانيات والبلاغة والبويطيقا الكلاسيكية، يمكنها أيضا أن تستفيد من علوم الدلالة والسوسيولسانيات والتداولية ونظريات النص والتلقي، لتستطيع تجاوز وعي اللسانيات والمرحلة البنيوية[25].

أما الأستاذ أحمد اليبوري والأستاذ عبد الحميد عقار، في دراساتهما للرواية المغربية والمغاربية والعربية، فيجعلان من الشعرية أحد مكونات منهجهما، و يوسعان من مفهومها ووظيفتها وموضوعها. لذلك يعتبر عبد الحميد عقار الشعرية نظرية أدبية تدرس الخطابات والملفوظات الفردية في النصوص الروائية، في ارتباطها بسياقها، عبر البنيات السردية والدلالية، محتفظة

(24) - "تحليل الخطاب". منشورات المركز الثقافي العربي، ص. 49.

(25) - ص. 30.

باستقلالها عن الميول الإيديولوجية والشكلانية. فيهتم الأستاذ عقار، في هذا المفهوم، بدراسة الخطاب الروائي باعتباره تركيزا على الخصائص البنيوية واللفظية المنتجة "لأدبية النص الروائي"، وباعتباره ملفوظا اجتماعيا ملموسا [26]. فيزاوج هذا التأكيد على الشعرية، كطريقة إجرائية في التحليل، بين دراسة بنية النص في لغته وأدبيته، وبين السياقات الفاعلة في إنتاجية الرواية والمحمولة في تلك الإنتاجية. وفي كلا الحالتين تصبح الشعرية زاوية واحدة في البحث ضمن زوايا متعددة، عند الأستاذ عقار كما عند الأستاذ اليبوري. فقد ركز الباحثان على مفاهيم "الدينامية"[27] و"التكون"[28] والتحول والتحاور والتناظر والتطور كمفاهيم محورية، تتطلب استقطاب بعض مفاهيم الشعرية عند الشكلانيين والبنيويين والمورفولوجيين والموازي النصي والخطاب والتلفظ، وفي نظريات التطور والتاريخ، ونظريات النص وجامع النص والتفاعلية وعلم السرد (الناراتولوجيا) والسميائية والأطروحة في الرواية وتعدد اللغات الباختيني وجمالية التلقي وسوسيولوجيا النص وسيكولوجيته...

فقد اعتبر الباحثان النص الروائي شديد الغنى، بحيث لا يمكن لقراءة وحيدة البعد أن تستوعبه، سواء كانت قراءة اكلاسيكية خارجية، أو كانت قراءة حديثة مرتبطة باللسانيات، شأن الشعرية. إن النص الأدبي، وضمنه النص الروائي، يستدعي القراءة التحولية في داخله كما في خارجه، والقراءة البنائية النحوية والصرفية

---

(26) - "الرواية المغاربية : تحولات اللغة والخطاب". ص. 33. شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء.

(27) - في كتابه "دينامية النص الروائي". منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1993.

(28) - هي كتابه "في الرواية العربية : التكون والاشتغال" شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. 2000.

المغلقة والمنفتحة، وفي نفس الوقت يستدعي الزاوية السيكولوجية انطلاقا من لاشعور النص وذاكرته، والسوسيولوجيا باعتبار السياق الحاضر في بنية النص وباعتبار الإحالة الحتمية على أسباب النزول. وفي إطار مفهوم التكون والتحول والتطور، لابد من معانقة التاريخ كمكون بنائي للنص الروائي في ارتباطه بالتكون النصي الأدبي وبالنص السوسيوثقافي الدينامي...

لقد أسس هؤلاء في النقد الروائي المغربي لشعرية أكثر انفتاحا وأكثر ارتباطا بالمشهد الثقافي المغربي، الذي يتميز بواقعية أوضح وتاريخية أبين في إنتاجه الفكري والثقافي وفي مجال نقده الأدبي، وينفلت من التجريد المفاهيمي، أحيانا كثيرة.

أريد بهذا الاستعراض، الممل أحيانا، لتطور الشعرية في العصر الحديث، رغم أنه استعراض لا يخلو من فائدة، أن أؤكد على أن تركيز هذه المباحث الأربعة على المعاني والدلالات والسياقات وأحيانا على وعي المؤلف، لا يمكن أن يخرج عن مفهوم الشعرية، مراعاة لتاريخيتها، وفي نفس الوقت، إذا اعتبرنا انغلاقيتها فهي تعد هنا زاوية من زوايا التحليل أو هي عنصر من المقاربة. غير أنه في الغالب ينطلق البحث من دواخل النصوص ثم ينزاح إلى سياقاته المختلفة، بناء على متطلبات تلك الدواخل... تشير المباحث هنا إلى طبيعة وعي المؤلف وتشكله ضمن شروط إنتاج الخطاب السردي، باعتبار ذلك من محددات وجود هذا الخطاب. ثم يتم الاستقرار في بنية النص لإبراز أهم التقنيات والتيمات المميزة وتعالقاتها وتجاوبها مع سياق الكتابة وسياق القراءة، ومع التناصات بما فيها السوسيو - ثقافية، وما ينطوي عليه النص من مسافات جمالية تبعده أو تقربه عن / بمحفل التلقي... وحتى في مجال تناول الحكاية الشعبية الأمازيغية، أو الحكاية الشعبية عامة، نحتاج إلى مثل هذه الشعرية.

لذلك خصت الباحثة الفرنسية، ن. بيلمون N. Belmont، الحكاية الشعبية، بدراسة مطولة تحت عنوان "شعرية الحكاية Poétique du conte " وهي لا تقصد بـ "شعرية الحكاية"، وجود صور خيالية جميلة مؤثرة منقوشة في الذاكرة، صور خاصة بكل حكاية، أي خاصية مرتبطة بالجمالية. بل تقصد بالشعرية أيضا الميكانيزمات التي سمحت بإبداع الحكايات [29]...

(29) - "Poétique du conte". p. 233. Ed. Gallimard. Paris.

الفصل الأول

شعرية الحكي في رواية
" الحمار الذهبي"

أ. تقديم :

"الحمار الذهبي" أو "التحول"، رواية كتبها الكاتب، الأمازيغي الأصل، أبوليوس، الذي عاش في القرن الثاني الميلادي. ولد "بمادورا" في "نوميديا" -الجزائر حاليا- حوالي سنة 125 بعد المسيح، في عائلة أمازيغية غنية. كان فيلسوفا وأديبا وخطيبا. تمكن من ثقافة عصره، اهتمت أسرته بتعليمه تعليما متميزا. فقبل أن يسافر إلى اليونان كان متمكنا من اللغتين اللاتينية واليونانية. وليتمم معرفته بثقافة عصره سافر إلى اليونان، حيث قضى سنوات في دراسة الفلسفة متتلمذا على الافلاطوني كايوس Gaius. فقد انجذب إلى الافلاطونية في صورتها المعدلة بالبيطاغورية. وعمق معرفته بالشعر وعلم الفلك والموسيقى والجدل، رغم أن هذه المجالات العلمية لم تكن غريبة عنه [30] حتى قبل أن يسافر إلى اليونان.

والسنوات التي قضاها في اليونان لم ينشغل فيها فقط بالعلوم التي ذكرناها، بل تعاطى فيها لمعرفة الطقوس الدينية ذات الأصل الشرقي، التي كانت منتشرة آنذاك في العالم اليوناني-الروماني. وقد ترك اهتمامه بتلك الطقوس أثرا عميقا في روايته هذه "الحمار الذهبي" [31]. حين أتم تكوينه في اليونان سافر إلى روما حيث قضى فترة طويلة اشتغل فيها محاميا. ثم عاد إلى مسقط رأسه وسنه لم تتعد الثلاثين سنة. ثم سافر إلى القسطنطينية، التي كانت قبلة

(30) - انظر مقدمة ترجمة "الحمار الذهبي" "El asno de oro". Trad. De Jose Maria Royo Noticia biografica. p. 13. Ed. Catedra (Grupo Anaya) Madrid. 1986. 2003.

(31) - ن. م. ص. 148.

لتحصيل العلم في هذا الزمن، فاتهم بممارسة فنون السحر. وقد تزوج بامرأة ناضجة وهي أرملة جد غنية. بعد الزواج مات أحد أبنائها فاتهم أبوليوس بقتله من خلال استعمال فنون السحر. لذلك تعرض للمحاكمة سنة 157، فرافع عن نفسه في المحكمة، بمرافعته المشهورة "أبولوجيا السحر Apologia de Magia / Prose de Magia ". بعد المحاكمة رجع واستقر في قرطاجنة، حيث اعتكف على تعميق معرفته والدفاع عن آرائه[32].

ورغم أن بعض الباحثين يرون أن هذه الرواية، "الحمار الذهبي"، ليست من إبداع أبوليوس نفسه، بل هي في الأصل رواية بنفس العنوان Metamorfosis ، رواية مطولة تنسب لكاتب يوناني "لوتيو دي باترا Lucio de Patra"، هو الشخصية الرئيسية في الرواية بل هو ساردها أيضا، وأكثر الأماكن في الرواية تعود إلى العالم الهليني، لذلك، يرون أن ما ينسب لأبوليوس ربما هو تلخيص للأصل اليوناني المذكور[33]. بل إن الترجمة الفرنسية للرواية تقول، في الصفحة الأولى من الكتاب الأول في النص، على لسان السارد : "هذه الرواية التي أبدأها الآن هي يونانية"[34]، بينما تنص الترجمة الإسبانية على قول السارد : "نبدأ، إذن، بحكاية ذات أسلوب يوناني"[35]، وواضح الفرق بين الصيغة التعبيرية في الترجمة الفرنسية، والصيغة التعبيرية في الترجمة الإسبانية، والترجمتان تنسبان الكلام لكاتب الرواية، أبوليوس. فالصيغة الفرنسية تنزع طابع الإبداع عن الكاتب، فهي مجرد "رواية يونانية" يعيد الكاتب كتابتها، بينما الصيغة

---

(32) - ن. م. ص. 14 - 15.
(33) - ن. م. ص. 20.
(34) - Apulée " L'Ane d'or. Les métamorphoses". Tra. Pierre Grimal.p.31. Ed. Gallimard. 1958.
(35) - "El asno de oro". p. 54.

الإسبانية تؤكد على أن الرواية من إبداع الكاتب ضمن أسلوب يوناني، كان معروفا.

رغم ذلك كله فإن أبوليوس في هذا النص يبين عن قدرته الخارقة في طريقة الحكي، وعن مجال معرفي شامل في كافة مستويات المعرفة، وعن طاقة جبارة في التخييل وتوليد الصور، وعن إمكانية غير مسبوقة في نقد المجتمع اليوناني - الروماني، من خلال عمل أدبي، هو الرواية، وعن خبرة متميزة بذلك المجتمع طبقات وفئات على امتداد الهرم الاجتماعي.

ب - البنية الحكائية:

تقوم هذه الرواية على طريقة خاصة في تركيب حكاياتها، فالنص هنا هو جذع شجرة حية تمتد فروعها فارعة بأغصان رقيقة بضة. يمثل الجذع قصة لوتيو Lucio من السطر الأول الذي يعلن فيه مقصدية كتابه: "أريد بهذه الكتابات أن أجمع لك، أيها القارئ، بعض الحكايات النثرية الميليتية [36]. وإذا عمدت إلى قراءة هذا الورق المكتوب بيراع رقيق، فإني أشنف أسماعك بسرد متنوع ممتع، وأنا متأكد من إعجابك بتعاقب أوضاع رجال يتغير شكلهم وشرطهم، ثم يسترجعون من جديد صورتهم الأولى، حسب ما يهمهم"[37]، إلى أن تحول إلى حمار، ثم استرجاعه شكله الإنساني في نهاية الرواية. ينسج كيان هذا الجذع بقصص تبدو استطرادية وأحيانا مستقلة عن بعضها. غير أنها في العمق متماسكة إذا نظرنا إلى طبيعة أسلوبها،

(36) - يطلق هذا المصطلح «Histoire milésienne» على نمط من الحكاية النثرية، يعود أول نموذج فيه بلا شك الى أرستيد من ميلي Aristide de Millet. عاش في بداية القرن الأول للميلاد... هذا النمط: الميلتية، هو مجموعة من الحكايات الممتعة، ذات أسلوب حر إرادي وقح». انظر هامش 1 ص. 28. من الترجمة الفرنسية لـ "L'Ane d'or ou Les Métamorphoses".

(37) - El asno de oro. p. 53.

وإلى تشابك تيماتها المتكاملة، وإلى مقصديتها الدلالية كعمق نقدي للمجتمع، وإلى الرغبة في تمتيع القارئ، بالحكي.

بعد عبارات حول منشئه وحول تعلمه، يبدأ السارد لوسيو Lucio حكي قصته، فيلتقي، وهو مسافر، بثلاثة رجال يتحدث أحدهم عن خوارق السحر، يطلب منه البطل أن يحكي كي يروي ظمأه من معرفة كل ما يجري، وكي ينشغل عن وعث السفر. فيلتقط الرجل خيط الحكي حول امرأة متقنة للسحر، بطاقة خارقة تتحكم بها حتى في الآلهة. والقصة طويلة تمتد على مسافة عشر صفحات. تتداخل في هذه الماكرو قصة أربع ميكرو قصص، قصة السارد الثاني، الذي قدمه السارد الرئيسي، وقصة السارد الثالث، الذي يسمح له الثاني بحكي ما عاشه، وقصة المرأة الناضجة الجميلة الساحرة، وقصة يحكيها السارد الثاني أيضا تقع، عبر مخيال واسع وبلا حدود، في برزخ بين الواقع والحلم/الكابوس... تنتهي هذه القصص ويعود السارد الأول إلى قصته، يستأنف سفر الحكاية في سفره[38].

وتبدأ نقلة أخرى، خلال الكتابين الثاني والثالث من الرواية، في مسار قصة البطل يتعرف فيها على شخصيات وطقوس مثيرة، نقرأ قصصا أخرى، قصة بيت الثري، وقصة أخت أم السارد من الرضاعة، امرأة متقدمة في السن ولكنها غنية وجميلة وعارفة بأسرار المدينة... وقصة الشيخ الذي يقرأ المستقبل، وقصة الشاب الذي حرس جثة زوج، خوفا من أن تقطع الساحرات المتحولات بعض أطراف وجهه، فقطعن أنف وأذني الحارس نفسه. وقصة زوجة الرجل الميت. وقصة خادمة ميلون الشابة الجميلة التي أحبت البطل وأحبها. وقصة زوجة الثري الساحرة. وقصة عيد الضحك...

---

(38) - أنظر الكتاب الأول من الرواية. المصدر السابق.

بنيت هذه القصة الأخيرة بخدع فنية غريبة عن السرد القديم، فقد أمضى البطل جزء من ليله عند المرأة الثرية، التي أشرنا إليها، ومع منتصف الليل اضطر للعودة إلى مستقره في منزل ميلون، وقبل أن يصل إلى باب المنزل شاهد ثلاثة شبان يحاولون اقتحام الباب، أراد أن ينهرهم فهاجموه واضطر إلى الدفاع عن نفسه بسيفه فقتلهم جميعا. في الصباح أتى رجال الشرطة وأخذوه إلى المحكمة ليقاضوه على جريمته النكراء، حيث قتل ثلاثة شبان وهم في أعز أيامهم.

جرت المحاكمة في قاعة مسرح، حضر الشهود شهدوا ضد المتهم أثناء المحاكمة. اقتنع السارد/المتهم أن يكون مصيره الموت لا محالة فاستغرق في البكاء. وإمعانا في توتيره وإهانته، أمره القاضي أن يزيح الغطاء عن الجثث الثلاث، حاول الرفض، دون جدوى، وحين أزاح الغطاء عن الجثث اشتد اندهاشه، إذ لم يجد جثثا وإنما ثلاث قرب مثقوبة. بينما كان جميع من حضر المحاكمة يستغرق في الضحك دون انقطاع، ماعدا المتهم الذي كان ينتظر مصيره النهائي. عرف فيما بعد أن المحاكمة هي قصة مختلقة احتفاء بإله الضحك في عيد الضحك، ليصبح شخص البطل مشهورا ومحبوبا يرضى عليه هذا الإله...

لم يكن البطل يعرف هذا التقليد في المدينة، التي حل فيها، لذلك صدق في البداية ما حدث. غير أن ما كان يجهله، هو وجميع سكان المدينة، هو سر تلك القرب. كانت زوجة ميلون ساحرة، كلما وقعت عيناها على شاب جميل عملت على استدراجه بفنون السحر. مرة رأت شابا يحلق شعر رأسه عند حلاق، بجوار بيتها، فأمرت خادمتها أن تأخذ خصلة من شعره المقصوص، غير أن الحلاق ضبط الخادمة ونزع منها الخصلة ونهرها. لم يكن من الممكن أن

تعود إلى مستخدمتها بدون تلك الخصلة، فمرت برجل يعالج جلود المعز، وأخذت خصلات سقطت من تلك الجلود شبيهة بشعر الشاب، سلمتها للساحرة.

هددت الساحرة الشمس أن تغطيها بالظلام إن لم تسحب أشعتها بسرعة ليحل الليل. ومع حلول الظلام بدأت ممارسة طقوس السحر وأحرقت الخصلات، وما كان على جلود المعز إلا أن تحضر في شكل ثلاثة شبان أثناء منتصف الليل. حين عاد البطل إلى البيت ظن أنهم لصوص أقوياء أرادوا سرقة بيت مضيفه وقتل من فيه، حين ذاك جرد سيفه فطعنهم واحدا واحدا، وفي الغد جر القاتل إلى المحكمة.

جزء من هذه القصة حكاه البطل، وجزء منها حكاه القاضي وبعض حاضري المحاكمة، وبعضها حكته خادمة ميلون. هي قصة واحدة ولكنها تحتاج لإدراكها إلى عمليات حفر : قصة القتل هي القشرة الأولى توجد تحت القشرة طبقات قصصية : هي قصة المحاكمة التي ظن المتهم أنها حقيقية، بينما القضاة يعرفون أنها مسرحية تجري أيضا في قاعة للمسرح. تحت هذه الطبقة الثانية توجد قصة الضحك التي يعرفها أهل المدينة، تحت هذه الطبقة الثالثة توجد الطبقة الأعمق هي التي لا يعرفها سوى زوجة ميلون وخادمتها... ورغم أن هذه القصة متماسكة، لها بداية وعقدة ونهايات إلا أن ساردها متعدد، الطبقة الأولى يسردها البطل نفسه، الطبقة الثانية يسردها رئيس الشرطة والقاضي، وأيضا، أفراد من المدينة بمن فيهم أخت أم البطل من الرضاعة، وقد لمحت له سابقا بأن يكون هو أحد أبطال عيد الضحك، قبل أن يمارس عملية القتل. القصة الرابعة تحكيها خادمة ميلون. هذه التقنية المركبة والمتراكبة، في قصة واحدة، هي إحدى التقنيات التي اشتغلت عليها

هذه الرواية، ولولا الأجواء السحرية فيها لكانت من أنجح التقنيات الروائية المناسبة للرواية الحديثة والمعاصرة.

بين تلك القصص البانية وخلالها تندس قصص قصيرة متنوعة ومتناسلة، من مثل قصة اتهام زوجة الميت الذي حرسه المجدوع الأنف المقطوع الأذنين، وهي رغم قصرها تدل على انتشار الفساد في المدينة، وانتشار الحيل السحرية أيضا إلى جانب انتشار الجريمة. وقصص قصيرة جدا عبارة عن جملة أو جملتين بصيغ مختلفة استفهامية أو تقريرية أو تعجبية، من مثل" ألا تعرف أننا لا نقبل إلا الذهب والفضة في البيع؟"(39)، حين تقدم البطل يبحث عن صديقه الثري والبخيل ميلون Millon ، فأجابته خادمته بهذه العبارة، تدل، وهي في صيغة استفهام استنكاري، على مكانة المعدنين الثمينين وعلى مستوى اكتنازهما وعلى مستوى الطبقات المتعاملة بهما. تبدو مثل هذه القصص زائدة، غير أنها تؤدي وظائفها الدلالية والتعبيرية، كعناصر للسخرية والاختزال والتفسير والزخرفة الفنية أحيانا. بعد أن عرف البطل، قصة الساحرة زوجة ميلون، حين هيأت طقوسا لاجتذاب شاب جميل ووسيم، هذه المرة بتحولها لطائر البوم، تمكن البطل، عبر الخادمة، من ملاحظة ما تقوم به الساحرة حتى تحولت إلى ذلك الطائر فرفرفت ليلا في السماء. أثاره هذا العمل فأراد أن يجرب تحوله إلى نسر إلهي، وطلب من حبيبته الخادمة أن تساعده على ذلك، رفضت، في البداية، لأنها لا تطيق فراقه، فألح عليها أن تعرفه على الترياق الذي يعيده إلى طبيعته البشرية بعد أن يجرب حظه مع السحر، وربما يصبح حقا نسرا إلهيا، أجابته بأن يمضغ بعض الورود.

---

(39) - El asno de oro. p. 6.

أخرجت له من صندوق السحر، الذي تجمع فيه مستخدمتها أدواتها، علبة مادة التحويل، طلى جسده العاري بزيت، أخذه من تلك العلبة، فحاول أن يطير، دون جدوى. تحسس جسده فأحس بشعر كثيف ينبت على جلده الذي اخشوشن، تحول إلى حمار. هذه قصة تمتد إلى آخر الرواية حين عاد البطل إلى شرطه الإنساني، بمساعدة إلهة النور إيزيس المصرية. تتبني هذه القصة بشبكة متداخلة من القصص، منها قصة دخول البطل/الجحش الإسطبل وما حدث له مع حصانه وعبده وحصان وحمار مضيفه. وقصة هجوم اللصوص على بيت مضيفه واستحواذهم على كل أمواله الضخمة، التي نقلوها على الدواب الثلاث. ضمنهم البطل/الحمار. .

هذه القصة أيضا تتبني بقصص متداخلة، تحكي عن السفر مع اللصوص وعن مغامرات اللصوص، وعن محاولته هو للتخلص من حاله ومن اللصوص أيضا.

غير أن القصة الأكثر إثارة، ربما في الرواية كلها[1]، هي اختطاف لصوص لفتاة رائعة الجمال يوم زفافها، في انتظار الفدية. واللصوص بكثرتهم يلتقون في غار حولوه إلى مسكن ومخزن في نفس الوقت. لم تتوقف الفتاة عن النواح والبكاء. في الكهف كانت عجوز شمطاء هي التي تهيئ للصوص حاجاتهم من الأكل والشرب والنظافة. بقيت العجوز تواسي الفتاة بلا جدوى. ولتهدئ روعها وتمتعها، قصت العجوز للفتاة قصة "بسيكي Psique وكوبيدو Cupido". وهي قصة طويلة أيضا تتحرك على امتداد الكتاب الرابع والكتاب الخامس والكتاب السادس خلال خمسين صفحة، وهي في الحقيقة أطول قصة في بنية الرواية.

نسجت هذه القصة الطويلة بعدة قصص مطولة وقصيرة، أحيانا جد قصيرة، تندرج ضمن عدة مستويات تخييلية : قصص لشخوص بشرية أرضية، وقصص لشخوص إلهية، وقصص لكائنات في العالم الآخر عالم ما بعد الموت. تشكل قصتي بسيكي و كوبيدو العمود الفقري لتلك المستويات. فبسيكي أصغر ثلاث فتيات بنات ملك وملكة، وهي أجمل امرأة على وجه الأرض إلى درجة أنها نافست الإلهة بينوس في جمالها. أصبح الناس يزورونها ويتأملون جمالها، وينسون بينوس. ولم يجرؤ أحد على التقدم للزواج بها. وقد أثار جمالها غيرة الإلهة بينوس فأقدمت على أن تعذبها أشد عذاب، لذلك أرسلت ابنها الإله كوبيدو الشاب الطائش، ليصيبها بأحد سهامه، سهم الحب، ويجعلها هائمة، في نفس الوقت لا تتزوج إلا شقيا بئيسا يعذبها. غير أن الشاب وقع في حبها وتزوجها دون أن تدري أمه بينوس. تزوجها في قصر رباني دون أن تتعرف الزوجة على شخصه وهيأته، يعيش معها دون أن يظهر لها.

عاشا أياما مطلقة المتعة. إلى أن عرفت أختاها، عبر ريح مسخرة، قصرها، حسدتاها فدبرتا لها وسيلة للانفصال عن الزوج الإله، أقنعتاها بأن زوجها هو وحش على شكل أفعى، سيلتهمها يوما ما، لذلك عليها أن تقتله قبل أن يلتهمها، دفعتاها إلى رؤيته ليلا وهو نائم، وإلى ذبحه بسكين حاد... لذلك تهيأت، أشعلت فانوسا خلال الليل، وزوجها غارق في النوم، بدا لها شخصه في منتهى الجمال والشباب، فغرت فاها، تلمست أطرافه وشعره، وربما غار منه الفانوس أيضا فقطر قطرة زيت أصابت كتفه اليسرى، استيقظ الزوج، أنب زوجته على خرقها ميثاق زواجهما. طار بجناحيه في السماء، تشبثت بسيكي بقدميه إلا أنها سقطت أرضا. أصبح كوبيدو إلاها للحب، سكن الحب كيان الفتاة كما سكن كيان الشاب الإله.

تاهت الفتاة بين سطوة الحب وسلطة الآلهة، خاصة بينوس أم إلـه الحب التـي أصبحت تبحث عـن بسيكي بكل طاقتـها كإلهة... وكان لابد أن ينتصر الحب رغم أنف بينوس، وبأمر من جوبيتير تزوج الشابان اللذان كانا ينتظران مولودة. وأصبحت الفتاة الأرضية، وابنتها، ضمن أسرة الآلهة.

تناسجت هذه القصة، المركبة من قصتين، قصة الفتاة الأرضية وقصة الشاب السماوي، بقصص جزئية بانية : بعضها أرضي من مثل قصص أب وأم وأختي بسيكي وزوجي الأختين. وقصص النمل الذي ساعد الفتاة في فصل الحبوب عن بعضها في الوقت المناسب قصد إنقاذها من عقاب بينوس. والقصب الذي وجهها لأخذ الصوف الذهبي دون أن تتعرض لفتك النعاج... وبعضها إلهي، من مثل قصص بينوس وصديقاتها والإله الراعي وإله الريح... وقصص هامشية، قصة النعاج ذوات الصوف من ذهب، وقصة ماء الحياة والنسر الإلهي الذي أنقذ الفتاة. وقصة جدار القلعة الذي وجهها في بحثها عن الجمال المطلق الذي عليها أن تأتي به من عالم تحت أرضي، عالم الأموات لتسلمه للإلهة بينوس... هي مستويات تمثل ألوانا مختلفة نسجت خيوطها نسيج حكاية الحب بين فتاة أرضية وشاب سماوي، بألوان زاهية اشتغل عليها خيال مبدع جبار، يجعل المتلقي مشبعا بالمتعة منتظرا باستمرار المفاجآت الجميلة والمرعبة، أحيانا.

هذه القصة الرئيسية، قصة بسيكي وكوبيدو، في الرواية، هي قصة كذلك تبدو استطرادية، انبثقت من حكاية اللصوص ضمن حكاية البطل/الحمار. وحين يقبل القارئ على نسيان القصة

الرئيسية تلك يعود السارد/البطل إلى [40] التقاط خيطها، وكأن القصة الاستطرادية قد أدت أدوارها في تشابك مستوياتها وعناصرها، أدوارا داخلية، من مثل تمتيع الفتاة المختطفة وجعلها تنسى مأساتها، وتوسيع فضاء الحكي لخلق أجواء عجائبية مثيرة بانية للقصة الرئيسية، وتنويع السارد، فالسارد هنا هو المرأة العجوز أساسا؛ وأدوارا خارجية، ضمنية، موجهة إلى المتلقي قصد إشباع رغبته في المتعة العجائبية، وتوجيه الخطاب للقارئ اللبيب حين يسخر البطل /السارد من الآلهة في عجزها وفي غيرتها وطيشها، بحيث لا تختلف في الانتقام والغيرة والطيش عن بني البشر. وفي أن الجمال وقوة الصبر والتحمل ليس حكرا على الآلهة، بل هي أيضا قيم من حظ أبناء الأرض. ثم أن الحب والخير ينتصران حتى على تلك الآلهة نفسها. وهي سخرية تقع في عمق نقد المنظومة الدينية الاعتقادية عند اليونان، كما عند الرومان، قبل المسيح. وأن ذلك التعدد القصصي الواسع جدا يتم سرده أيضا بأصوات سردية متعددة بعضها بلسان البشر، وبعضها بلسان الحيوان، وبعضها بلسان الجماد، وبعضها بلسان الآلهة.

تتبني هذه الرواية، حكائيا، بطرق مختلفة ومتكاملة، فهي تتخذ طريقة الحكاية الشعبية في تتالي وحداتها الحكائية القصيرة على شكل سلسلة مرتبطة الحلقات، وهي طريقة تمثل جذع وقامة القصة الرئيسية الطويلة هنا. وتتجاوز البنية الحكائية الشعبية، فتتفرع كل حلقة إلى حلقات متداخلة بعضها واسع وبعضها ضيق، ملونة بألوان قزحية، فيها ما يرتبط بالأرض والإنسان والحيوان، وفيها ما يرتبط بالماء والنبات، وفيها ما يرتبط بالألوهية والسماء، وفيها ما يتعلق بالعوالم التحت ـ أرضية، فيكون القارئ ليس أمام تتابع اكرونولوجي

(40) - El asno de oro. p. 138.

فقط.بل وأيضا أمام دوائر متقاطعة ومتماوجة، أمام شجرة متداخلة الأغصان وارفة، تنمو عموديا كما تنمو أفقيا. "هي قصة مسترسلة، تتداخل إيقاعاتها دون أن تتناقض. فتتكون من القصص الساخرة والكاريكاتورية، والقصص الطريفة، وقصص الجرائم وقطاع الطرق، وقصص الحب العذري، وقصص الفسق... قصة تتفرع إلى حكايات متشابكة ولكنها تتعلق كلها بالجذع الأصلي"(41)...

والملاحظ أنها رواية مغامرة في مداليلها ودلالاتها، "حقيقة هي رواية المغامرات، في تتبعها لإحدى الشخصيات، تراكم حولها عددا كبيرا من النوادر. نحن أمام رواية خطية، غير أن هذه الخطية تتجزأ إلى أجزاء، ربما منحلة، في جداول سردية. وذلك يجعل البنية السردية للنص معقدة"(42) متداخلة. لعل ذلك ما جعل بعض القصص القصيرة جدا، أو بعض الوحدات الحكائية الصغرى، تنبت في حكايات شعبية كثيرة مازالت حية إلى الآن، وجعلت بعضها تنتشر حتى في الكتابات الروائية والقصصية الحديثة أو تلهمها، وكأنها مشاتل يمكن أن تستنبت في أية تربة وفي أي مكان وأي زمان.

وإذا كان السرد هو المهيمن في هذا النص، فإن السارد قد نوع أيضا في الخطابات المكونة للبنية الحكائية. وقد اعتمد على طاقة خاصة من الوصف الدقيق، لنتأمل هذه الفقرة المتعلقة بدخول البطل إحدى منازل ثريات المدينة: "كانت هناك موائد فاخرة مصنوعة بخشب السند المطعم بالعاج اللامع، وسجاد أخاذة منسوجة بخيوط من ذهب، وكؤوس كبيرة زجاجية بمختلف الأشكال والألوان الفائقة الجودة، بعضها زجاجه غير مشوب، وبعضها

(41) - Apulée "L'Ane d'or ou Les Métamorphoses". Préfase de Jean - Louis Bory. Traduction et notes de Pierre Grimal. p. 23. Edi. Gallimard. 1958 et 1975.
(42) - Introduccion del "asno de oro". p. 23.

مزركش بخيوط فضية، إلى جانبها توجد أواني ذهبية، أو من البلور، وحتى من الأحجار الكريمة، منظمة ومرتبة بانتظام. والجواري متسربلات بثياب لامعة عجيبة، يقدمن الأطباق بأناقة وغنج، وغلمان بشعر مجعد يتحركون برشاقة نادرة يصبون الخمور المعتقة في كؤوس مجوهرة بالأحجار الكريمة. أشعلت الأنوار ودار الحديث بين المدعوين، يتخلله الضحك والسخرية"(43).

تعج هذه اللوحة، الواصفة لبيت ارستوقراطي، بالحركة رغم أنها جمدت اكرونولوجيا السرد، فالجواري يتنقلن من طاولة إلى أخرى، والغلمان بحركات رشيقة بين الحاضرين يصبون الخمور، الأحاديث والضحكات تملأ المكان. وفي نفس الوقت تدل هذه اللوحة على الغنى المفرط الذي تمتعت به قلة من أهل روما وأيضا أهل اليونان، لذلك انتشر الفقر وانتشرت اللصوصية في كل مكان. وتؤشر هذه اللوحة أيضا على القدرة الفائقة التي يتمتع بها السارد/الكاتب في وصف جزئيات المكان ودقة التنقل بين الأشياء والناس، في وصف دقيق وحركي وعجائبي أيضا دون أن يغرقها بالمسوح البلاغية، وعلى قدرة تطويعه للغة اللاتينية في مستواها الشعري والبلاغي المتميز. ويمكن أن نقف أيضا عند هذا الوصف لجمال الشاب الإله زوج بسيكي. تأملته زوجه حين أرادت اكتشافه أمام ضوء الفانوس، "رأت الشعر المذهب الكثيف المعطر بالعنبر، والجبهة البيضاء الصافية، شعرا مسرحا وبخصلات مجعدة متموجة حول العنق العاجي والخدين المتوردين، بعض تلك الخصلات يطل على الوجه وبعضها مسرح إلى الوراء. أمام ذلك الوجه الشديد الإضاءة ضعف ضوء الفانوس نفسه. في ظهر الإله المجنح يلمع جناحان نديان مثل

(43) - نفس المصدر، ص. 83 - 84.

الزهور المتفتحة، ورغم النوم، يتلاعب فيهما ريش ناعم لامع. أما باقي الجسد فكان أجمل بل ورائع. بحيث لا يمكن لبينوس أن تندم على أنها أنجبته..."[44].

فتم التركيز على الجزئيات المتعالقة المبينة لروعة الوجه الألوهي، بدءا من الشعر الذي يمثل قيمة جمالية خاصة عند السارد، بلونه وطريقة تسريحته وعطره، ثم الجبهة البيضاء المحاطة بالشعر الذهبي اللون، فالخدان... وصف مثير جعل ضوء الفانوس فاترا أمام إشراقة الوجه السماوي... تتجلى في ذلك الوصف قدرة الكاتب على الوصف الجميل باللغة التي تطبعها مسحة فنية أجمل، وعلى طاقة التخييل الجامعة بين المتباعدات من الجمال الإلهي والذوق الأرضي.

بين اللوحات الواصفة في هذه الرواية، والتداخل الحكائي الغني والمتنوع، وعدد الأصوات الساردة، إلى جانب الصوت المهيمن صوت البطل، تنتشر أنماط خطابية تساعد على بناء النص، من مثل خطاب المرافعة[45]، وبعض المشاهد المسرحية على شكل حوارات مطولة، بل وعرض مسرحي في قاعة للمسرح حيث جرى تمثيل محاكمة البطل... وخطابات شعرية، أحيانا متضمنة في القصص وأحيانا مستقلة[46]، بل وحتى الميتناصات المعبرة على دراية السارد بفن السرد ووظيفته، كما رأينا في المدخل... وهو ما يجعل الرواية متنوعة الخطابات السردية وغير السردية وأكثر تعقيدا، تؤكد أيضا على تمكن المؤلف من أساليب السرد والوصف والخطابات الأدبية الأخرى، ومن كل بلاغة الخطاب.

---

(44) – ن. م. ص. 149.
(45) – انظر صفحة 95 - 96 من نفس المصدر.
(46) – انظر مثلا صفحة 133. من نفس المصدر.

ج. بنية الشخصيات:

تبعا للبنية الحكائية المركبة للنص، توجد كائنات شخوصية فائقة التنوع، ضمن فضاءات تكاد تكون بلا ضفاف. فيها تتحرك شخوص سماوية، من مختلف الآلهة، بعضها إغريقي وبعضها روماني وبعضها مصري. آلهة كبيرة وأخرى صغيرة، بعضها ذكور وبعضها إناث، لها مهام مختلفة : من آلهة الجمال والحب إلى آلهة اللصوص والرعي وسوء الحظ. تتصف في أغلبها بصفات نفسية أرضية أيضا : فهي تأكل وتشرب وتحب وتكره مثل الإنسان. وهي حاقدة منتقمة غيورة وطائشة ورحيمة ومتعاطفة مع الإنسان، إلا أنها متضامنة فيما بينها. غير أن ظهورها، في الغالب، أيضا، يتعلق بالتعامل مع الكائنات الأرضية تعاملا سلبيا في مجمله.

إلى جانب هذا الصنف من الكائنات السماوية، توجد كائنات تحت أرضية، خاصة في عالم الأموات، حيث تتحرك الهياكل العظمية مستنجدة. وكائنات حيوانية غريبة متعددة الرؤوس تحرس ذلك العالم.

أما على الأرض فتوجد كائنات جمادية وحيوانية تؤدي أدوارا إلهية وإنسانية، من مثل نبات القصب وجدار القلعة، والنمل والنسر. كائنات ساعدت بسيكي، الفتاة المتيمة بحب الإله الشاب. أحيانا تتمتع هذه الكائنات بطاقة استكشافية إلهية لا يمكن للإنسان أن يتمتع بها. إلى جانب هذه الكائنات يوجد مستوى من الإنسان يتحكم في العالم، بما فيه الكواكب والآلهة، بممارسة السحر وامتلاك طقوسه وترياقه، لهذه الشخصيات طاقة إضافية مثل إحياء الموتى واستنطاقها، ومثل التحول إلى كائنات مختلفة كالفئران والطيور. وهي شخصيات في أغلبها نساء. ثم كائنات بشرية عادية من جميع فئات وطبقات المجتمع، نتعرف عليها من خلال واقعها الاجتماعي

وحالاتها النفسية وطبيعة أفكارها ووظائفها، داخل التعدد القصصي الذي يحكيه السارد، كما ضمن القصص التي تسردها شخوص ساردة أخرى... ولأن مستويات الشخصيات كثيرة والشخصيات في ذاتها أكثر لا تسعها هذه القراءة للوقوف عندها كلها، أريد أن أتعرض فقط لشخصية البطل السارد، بتركيز.

1 ـ شخصية البطل السارد:

تتحرك شخصية البطل في الرواية تحت اسم علَم "لوسيو"، تنبثق ناضجة تامة التكوين الجسماني والثقافي، من خلال تتبعها عبر النص نخلص إلى أنها شخصية متمكنة من أنواع السرد الحكائي والوصفي، ومن أساليب الخطابات المتنوعة. شخصية لها هذا التكوين اللغوي والأدبي، وتتمتع بتكوين فكري وفلسفي مبثوث في أعطاف النص، وبدراسة عميقة للمنظومة العقائدية التي كانت تسود في عصرها، خاصة قبل المسيح، ولها علم واسع بطقوس السحر وأدواته وإمكانياته المتعارف عليها في المجتمع. لها معرفة متميزة بعمق المجتمع وقضاياه وفئاته وطبقاته ومستويات حياتها وتفكيرها. متمتعة بطاقة تخييلية خارقة، تجمع بين السماوات والأرض وما بينهما وما في أعماقهما من صور فانطازية مثيرة، تنتجها تلك الطاقة نفسها وينسج بينها علاقات متشابكة. لنتتبع مثلا هذا الحقد الذي تصبه إلهة الحب والجمال على ابنها "الحب " بعد أن تزوج بفتاة أرضية:

"ماذا يمكن أن أفعل أنا الآن في هذه الورطة السخيفة التي أرغمتّني إليها؟ إلى من يمكن أن ألجأ؟ ماذا في وسعي أن أفعل في هذه السخافة؟ أأذهب لألتمس العون من عدوتي تمبلانثا Templanza التي كثيرا ما أهنتُها أساسا بسبب نصائحها تجاه هذا

الشبق؟. وأنا فوق ذلك أكره الحديث مع امرأة خشنة وغير مسؤولة، لابد من مواجهة عزاء الانتقام والاستهانة به، لأتقرب منها لا من غيرها، لأنها هي وحدها التي يمكن أن تصادر جعبة هذا النذل وتثلم نباله وتطفئ شظاياها بالوسائل المناسبة، وأكثر من ذلك هي التي ستصحح له طريقة وجوده. لا أكفر فعلتي إلا حين أحلق له شعره اللامع مثل الذهب، ذلك الشعر الذي أصلحته له عدة مرات بيدي هاتين، وحين أقطع له جناحيه الذين عطرتهما بالرحيق في رحمي نفسه"(47).

يبدو في هذه الفقرة الحقد الحاد الذي تصبه الإلهة بينوس على الفتاة الجميلة بسيكي التي أحبها ابنها، بعدما دفعته إلى أن يسدد لها سهام الحب لتبقى متعلقة بإنسان وضيع يعذبها مدى حياتها، لأنها تمتعت بجمال يطابق جمالها، فغارت. الحقد على ابنها الذي أنجبته فأرادت أن تجرده بكل ما يتعلق بالجمال والحب، الحقد على زميلتها تمبلانتا التي اعتبرتها عدوتها. هو حقد ناتج عن غضب أعمى، لم تراع فيه مكانتها كإلهة ولا مكانة الفتاة الأرضية التي لا تتحكم في مصيرها ولا في شكلها الطبيعي، ولم تراع شباب ابنها وطيشه، فصبت عليه جام غضبها، الذي ستكتوي به أساسا بسيكي.

يبدو أيضا أن السارد لا يريد أن يميز، في القيمتين السلبيتين، الحقد والغضب، بين الآلهة فيما بينهم وبينهم وبين بني البشر، ذلك قصد التأكيد على أن تلك الآلهة، التي يعتقد فيها الشعب، لا تختلف عن البشر. إن تلك الأسماء سواء أسماء الآلهة أو أسماء البشر في العمق هي أفكار يتم تشخيصها، هي أفكار تجمع بين العقل والحب

(47) – نفس المصدر. ص. 154 - 155.

وبين البحث وحب الاستطلاع واختفاء الحقيقة، بين قدرة الإنسان وطاقته ومحاولة الآلهة انتزاع تلك الطاقة منه...

إلى جانب زرع مثل تلك الأفكار، يتحرك السارد في النص بنفس طريقة تحرك الرواية، يتحرك مسافرا نادرا ما يستقر، كما أن سرد الرواية هو سفر أيضا من بدايتها إلى نهايتها، وخلال تشعباتها ومنازلها المادية والمعنوية. والبطل في سفره ذاك يحدوه حب الاستطلاع ومعرفة المزيد في جميع الميادين، في الطريق، داخل البيوت وخارجها، في الأسواق، وفي الجبال والكهوف والحقول، وفي ذاكرات الناس وتخيلاتهم وتصوراتهم ونفسياتهم وأحلامهم وكوابيسهم، في طريقة سكنهم وطريقة لباسهم وأكلهم وحيلهم ولذاتهم العلنية والخفية، وفي طريقة تسريحة الشعر. وهو يتطلع دائما إلى معرفة الجزئيات في كل شيء. لنتأمله يصف جمال شعر المرأة :

"ليس هناك ما يلمع أكثر من البريق الرائع للشعر حين يتلألأ تحت أشعة الشمس في صمت هادئ، أو في شساعة صورة طيفه : لامع أحيانا مثل الذهب، متخذا أحيانا بُنّيته اللذيذة مثل العسل، أسود كالح السواد حينا آخر، ينافس الألوان القزحية لريش حمامة، يفوح عطرا، مدهون، طليق حر مسرح بأسنان مشط خفيف، ينتهي في حدود النطاق إلى الوراء، يعطي لعيني المحب صورة لا تقل عن أحسن صورة تنعكس في المرآة. وماذا يمكن أن أقول عن التي تجمعه في ضفيرة كثيفة فوق أعلى الرأس، أو حين تطلقه منسابا بروعة إلى حد الحزام؟ كثيرة هي أوضاع الشعر الجميلة، بحيث أن امرأة يمكن أن تتزين بالذهب والجواهر، أو غير ذلك من وسائل الزينة، إذا لم تكن ماشطة لشعرها بشكل مناسب، لا يمكن أبدا أن تشعر بأنها أنيقة ورشيقة.

أما حبيبتي فوتيس Fotis ، فقد منحت الطبيعة الخالصة، وليس التزيين الفعلي، شعرها جماله، كان لها شعر مجموع بشريط في أعلى مؤخرة الرأس، من حيث ينحدر، حين تطلقه، متموجا على الظهر"(48).

شعر لامع تحت أشعة الشمس في صمت هادئ، شعر يقع بين طبيعة صاحبته وأشعة الشمس والذي يتأمله في صمت، يتخذ بذلك صورة متكاملة تجمع بين أوضاعه والوجه. باللون الذهبي أو باللون العسلي أو بالأسود، طليق منساب على ظهر صاحبته إلى حد الخصر، أو في ضفيرة مجموعة ومعقودة فوق الرأس. شعر المرأة في كل حالاته جميل حين يكون، أما إذا فقد فمهما حاولت المرأة أن تتزين بغيره فإنها تبقى حاسة في العمق بفقدان الجمال والرشاقة. في الخلاصة تتحقق أنوثة المرأة أولا بشعرها. كما تحققت عند حبيبته فوتيس. إن القدرة، المتمكنة، على الوصف، هي التي جعلت شعر المرأة هنا قيمة جمالية أساسية.

فالبطل نصادفه رجلا تاما من الصفحة الأولى في الرواية، يقدم الكتاب للقارئ تقديما ميتاسرديا يشيد بأهمية السرد فيه وتنوعه. يسرد عن نفسه بضمير المفرد المتكلم وعن غيره بضمير الغائب. بعد الصفحتين الأوليين من ذلك التقديم، تنطلق الرحلة المزدوجة : رحلة البطل، لوسيو، على حصانه الأبيض أو على قدميه أو قوائمه، ورحلة الرواية حوله وحول ما يصادفه، تكون الوقفات للاستراحة وجمع الأنفاس في أماكن وبيوت، أو تكون خلال السرد عبارة عن وقفات متكررة وممتعة لوصف أماكن وأشياء وكائنات وصفا مثيرا.

---

(48) - El asno de oro. p. 77 - 78.

والرحلة هنا لا تأخذ طريقها مستقيما بل تقطع طرقا متداخلة ومتشعبة عبر البر، سهولا وجبالا، والبحر بمخاطره... كذلك السرد يتجه من البداية إلى النهاية، من المنطلق نحو الهدف، إلا أنه يتفرع ويتفرع ويتداخل، مثل الرحلة ذاتها، إلى أن تكاد الخيوط تنفلت ثم يتم التقاط الخيط الرئيسي مرة أخرى. وكما أن الرحلة تصادف مخاطر وعجائب، كذلك السرد يصادف تلك المخاطر والغرائب إلى أن يشرف المتلقي على نسيان المسرود الأصل، فيأخذ السارد الرئيسي بيده نحو القصة المنطلق. يسافر لوسيو هنا أكثر مما سافر أوليس، بل يعمق سفرا آخر عجيبا هو السفر في داخله(49). إلى حدود مشارف نهاية الكتاب الرابع من الرواية، قبل أن يتحول إلى حمار، تكون أكثر الظواهر التي يواجهها البطل السارد هي ظاهرة السحر. وهي الظاهرة التي تستبد به إلى أن يجرب حظه فيها راغبا في التحول إلى نسر يحتل الأجواء ويتحرك بتعليمات الإله جوبيتر، غير أن سخرية السحر، منه وربما من جوبيتر نفسه، حولته إلى حمار. فبمساعدة حبيبته، الخادمة، فوتيس، شاهد زوجة مضيفه ميلون تمارس طقوس السحر ليلا تريد أن تتحول إلى طائر لتطير نحو عشيق جديد لها : "لقد أخذتنى هي نفسها (فوتيس)، نمشي على أصابع أقدامنا، دون أن نحدث أي صوت، إلى أن وصلنا باب سطح البيت، طلبت مني أن أنظر من خلال ثقوب الباب لأرى ما يحدث في فضاء السطح. تعرت بانفيلا Panfila كلية، أخرجت من صندوق كبير مغلق بعض العلب مصنوعة من الخشب. فتحت إحداها أخذت منها زيتا طلت به كل جلدها من أخمص قدميها إلى رأسها. بعد ذلك، وهي تتمتم بكلمات غير مفهومة، اتجهت نحو الفانوس، حركت برفق ذراعيها على شكل

(49) - " L'Ane d'or ". p. 24.

جناحين، بدأ ينبت فيهما ريش خفيف في البداية، ثم الريش الكثيف الكبير، ثم تعقف أنفها على شكل منقار نسر وطالت أظافرها. لقد تحولت بانفيلا إلى بومة، وبعد أن أطلقت صوتا حزينا، بدأت تنط لتجرب قدرتها على الطيران، ثم انطلقت تطير بجناحين مفتوحين"(50).

حين شاهد البطل بأم عينه ما حدث للمرأة الساحرة، هيمنت عليه فكرة سحر نفسه ليتحول إلى طائر /نسر أيضا. ناشد حبيبته فوتيس أن تسمح له بذلك وتساعده ليتحول إلى كوبيدو آخر مجنح ويعتبرها هي بينوسه(51). وبعد أن أقنعها وأشارت عليه أن يتناول بعض الورود حين يرغب في العودة إلى شرطه الإنساني. حينذاك: "مرتجفا دخلت - يقول البطل - إلى السطح وأخرجت علبة من الصندوق الكبير، آنذاك تكرمت فوتيس بعناق وقبلة، ثم تجردت من ثيابي بسرعة، أخذت كمية مهمة من الزيت طليت به كل جلدي. بدأت أحرك ذراعي مثل طائر، ولكن لم يظهر على جسمي أي ريش، بل بدأ شعري يخشوشن، وجلدي يتخلى عن رقته ويتحول إلى جلد غليظ، وأصابع كل من اليدين والقدمين أصبحت عبارة عن أظلاف ضخمة. وخرج من عجيزتي ذيل طويل. وتضخم وطال وجهي بشكل مرعب، وكبرت أرنبتا أنفي، وتدلت شفتاي، واتسعت عيناي وأحاط بهما الشعر الخشن. فتأكدت أن جسمي لم يتحول إلى طائر، وإنما إلى حمار، حاولت تأنيب فوتيس عن خطئها، ولكن وجدت نفسي عاجزا عن الحركة المناسبة وعن إصدار صوت إنساني، فلم يبق لي مخرج آخر غير ترك شفتي السفلى متدلية كاحتجاج صامت، وأنا أنظر إلى

(50) - ن. م. ص. 106.
(51) - كوبيدو هو الشاب الإله، سنراه في الكتابين الخامس والسادس، هو ابن الإلهة بينوس. هما إلاها الحب.

فوتيس شزرا بعينين دامعتين، حين رأتني هي في هذا الوضع، صاحت في نفس اللحظة التي بدأت تلطم وجهها بيديها، منتحبة..."(52).

لقد تحول السارد جسديا إلى حمار واحتفظ بباقي القدرات العقلية والفكرية والنفسية الإنسانية. فركز على الوصف الدقيق لهذا التحول الذي لم يتبادر إلى ذهنه قبل ممارسة السحر على نفسه، كان يحلم في أن يصبح نسرا يتحرك بأوامر الإله جوبيتير، يطوي المسافات في السماء ويخترق السحب بجناحين لامعين... غير أن القدر أراده كأحد أثقل البهائم على الأرض، وليس في السماء، هو الحمار. لقد غامر البطل حين أقبل على سحر نفسه بإرادته، وهو لم يعرف طرق تلك الممارسة ولا ما يوجد في صندوق الساحرة صاحبة المنزل، ولم يسبق له أن مارس السحر كما كانت تفعل، كان همه هو تجريب هذا النوع الغريب من المعرفة، معرفة "التحول" من شرط إنساني إلى آخر أقرب إلى إله .

أصبحت هذه العملية مألوفة في الرواية، وربما كان التفكير فيها مهيمنا داخل المجتمع التي تحيل إليه، بحيث أضحى من البديهي استعمال بعض الأشياء والأدوات، والتمتمة ببعض الكلمات فيتم "التحول". هكذا نجد في الكتاب الأول من الرواية، في إحدى القصص التي رواها أحد مرافقي البطل في الطريق، أن امرأتين ساحرتين تحولتا إلى طيف لا يرى واقتحمتا على سارد القصة وصديقه الهارب من إحدى المرأتين، ليلا انفتح لهما باب الغرفة ثم انغلق مرة أخرى، انتقمت إحداهما من الرجل وبالت الأخرى على

(52) - ن. م. ص. 107 - 108.

وجه سارد القصة، ثم خرجتا بنفس الطريقة [53] بل إن البطل السارد كان يظن أن كل ما صادفه في المدينة، التي حل بها، لم يكن في الحقيقة هو ما يظهر له، بل اعتقد : أن ريحا عنيفة هبت فحولت أشياء بأشياء، بحيث، كانت الأحجار التي يتعثر فيها هي أشخاص تحجرت، والطيور هي كائنات إنسانية اكتست بالريش، وتخيل أيضا أن الأشجار التي تحيط بصور المدينة هي صور إنسانية أنبتت أوراقا...[54].

لقد انتشر هذا الاعتقاد، حسب ما يبدو، في المجتمع بشكل مثير. ولعل اعتماد تحول البطل إلى حمار كان أمرا مقصودا من السارد، فالانتقال من صورة النسر الخفيف الحر الجوّاب لأعنة السماء كواسطة بين الإله جوبيتير والعالم الأرضي، فيحمل التحول نزوعا ألوهيا، يقع المتحول فيه بين عالم السماء والعالم الأرضي ...إلى حمار ثقيل يمشي على أربعة مستعبد حمال للأثقال معرض لكل أنواع الإهانات والتعذيب، صبور متحمل رمز للبلادة والعناد. هو تحول ساخر، ساخر من الذات المتحولة ككائن إنساني راق ومثقف وخطيب، إلى ذات بهيمية بليدة وبكماء. وساخر من السحر نفسه، حيث لا يبقى الساحر متحكما في فنه وشروطه وطقوسه وأدواته، فـ"ينقلب السحر على الساحر". وساخر أيضا من جوبيتير، الذي كان من الممكن أن يكسب رسولا آخر من مثل الذي أرسله لبسيكي كي يسرق لها ماء الحياة من بين أنياب الكلاب الضخمة المتعددة الرؤوس... من خلال مستويات هذه السخرية يمكن أن نتصور موقف أبوليوس من السحر والتحويل من شرط إنساني إلى شرط آخر...

---

(53) – ن. م. الكتاب الأول

(54) – ن. م. ص. 72.

2 ـ بطل بلا بطولة :

تكسر هذه الرواية التقليد المعروف في السرد القديم، سواء كان في الأوديسا أو في الإلياذة، أو حتى في الأسطورة والحكي الشعبي الموروث عبر الأجيال منذ القدم، أقصد البطولة، فالبطل مهما عاش المآسي وتعرض للمخاطر لابد أن ينتهي في الأخير إلى الانتصار وتحقيق البطولة أو يضحي فيموت. أما في الحمار الذهبي، فنجد البطل يسرد ويتعرض لبعض المخاطر ولكنه لا يصبح بطلا، إلا في حالة واحدة هي فوزه بالمرأة الجميلة فوتيس خادمة ميلون، وهي أيضا مجرد خادمة جميلة.

أما في باقي ممكنات البطولة فلا يحتل فيها البطل موقعا. فقد واجه ثلاثة شبان أرادوا سرقة مضيفه المذكور، فقتلهم واحدا واحدا، غير أن سخرية القدر جعلته يندهش حين عرف أنه فقط ثقب ثلاث قرب، فسبق أبوليوس الكاتب الإسباني سيريانتيس إلى ممارسة الدون كيشوطية قبل أن توجد رواية دون كيشوط بمئات السنين. ثم تعرض للمحاكمة ولم يدافع عن نفسه بشجاعة أو ينتظر بثبات كل نتائج المحاكمة ولو كانت الإعدام، بل اضطر، قبل أن يدرك أن تلك المحاكمة كانت مجرد مسرحية، إلى الإجهاش بالبكاء واستدرار عطف القضاة لعلهم يعفون عنه ويخلون سبيله.

بل إن القفزة الأكثر دلالة في هذا المجال ضمن النص، هي الرغبة في تحقيق بطولة متميزة عبر ممارسة السحر قصد التحول إلى بطل خارق، إلى نسر قوي يحلق في أعالي السماء يحاذي النجوم ويقترب أكثر من الآلهة، غير أنه تحول إلى حمار محتفظ بوعيه الإنساني وبعمقه الثقافي، ليعيش كل أنواع الاضطهاد والتعذيب والتهديد بالموت، فأكد هذا النوع من التحول انحطاط بطولة السارد ...

"فعاش لوسيو كثيرا من المحن بتحوله إلى حمار لأنه أراد الدخول إلى أسرار السحر فتلقى العقاب"(55). لم يستطع التخلص من هذا الشرط البهائمي المذل إلا حين اضطر، وهو في الشاطئ ليلا، إلى التضرع والتماس الرحمة والعطف من الإلهة المصرية إيزيس Isis "إلهة القمر"، "ملكة الآلهة وأمها". فقد قام بالاستحمام في البحر وأغطس رأسه في الماء سبع مرات قصد التطهير، "سبعة مرات هو الرقم الحقيقي كما أعلن بيتاغوراس Pitàgoras المقدس حين يتعلق الأمر بشؤون الدين"، ثم انطلق يصلي للإلهة القديرة ويتضرع لها مستعطفا (56).

وبعد طقوس دينية، أمرت بها الإلهة المصرية، استطاع البطل/الحمار أن يلتهم الورد من يد أحد الرهبان فعاد إلى الشرط الإنساني. هكذا "لم يفتقد بطل "الحمار الذهبي" لخصائص ومميزات البطولة المثالية فقط، بل مارس نقيضها : فإنجازاته لا تتعدى الهروب من المخاطر والمصائب في جبن..." (57). يمكن اعتبار هذه اللابطولة في النص هي ثورة في تقنية الكتابة السردية الشعرية والنثرية في العصور القديمة، وهي عنوان عن انحطاط قيم البطولة وسقوط إمكانيات الإنسان، ولو كان في قمة الأريستوقراطية الاجتماعية، في أية مواجهة. وذلك تبعا لانحطاط المجتمع الروماني نفسه في تلك المرحلة.

---

(55) - L'Ane d'or. p. 19.

(56) - ن. م. ص. 272.
(57) - ن. م. ص. 32.

د. رواية النقد الاجتماعي :

ولكن لماذا اختار البطل/السارد أن يتحول إلى حمار؟ ولماذا تحول إلى حمار وهو يحتفظ بكل طاقاته العقلية من التفكير إلى التذكر والحفظ؟ لم يتحول البطل إلى حمار بقدر ما لبس جلده وهيأته. هي تقنية روائية لها مقصديتها، أن يتحرك السرد على لسان هذا الحيوان ويتحكم في انتقاء وتقديم القصص البانية وسارديها ويعالق بينها، ويوسع من الوقفات الواصفة وإبراز خصائص ومميزات الكائنات المتحركة في النص... هذه الطريقة تعطي الرواية جمالية خاصة يتلقاها القارئ من خلالها باستغراب وبانشراح في نفس الآن.

لم يغير الحمار الذي أصبحه البطل من إيقاع الرواية، وإنما سار على نفس المنوال، فهو أيضا يسافر، ولو بغير إرادته، ويسكنه هاجس المعرفة والاتصال بالناس وغير الناس، من آلهة ومن حيوانات وجماد وفضاءاتها، وأيضا يسافر في دواخلها ودواخله يستبطن النفسيات والعواطف... وتسافر معه الحكاية والحكايات المتشعبة تتطور مع عامليها وشخوصها. لقد تمكن عبر هذا التحول من أن يدخل في أعماق المجتمع الروماني والمجتمع اليوناني، وأن يعرف خباياهما ويكشف عن أمراضهما، التي تجلت في الغنى المفرط وفي الفقر المفرط وفي انتشار الجريمة والفساد، وانتظام الناس في فرق للصوص، وفي سيادة البيروقراطية، وفي معاناة مستعمرات روما، خاصة نوميديا، أرض الكاتب...

1 ـ السحر ظلام :

والحقيقة أن هذا التحول هو "مسخ"، مسخ تمارسه أداة ماسخة هي السحر. لذلك يبدو أن السارد يركز هنا على السخرية من السحر وفي نفس الوقت، وبشكل غير مباشر، يحاربه. في الرواية لا يتجلى

للقارئ أي شيء إيجابي لصالح هذا الفرد أو ذاك، وإنما كل الممارسات السحرية هي سلبية، مثل اختطاف الرجال وقتلهم أو تشويههم وتلطيخهم. بل إن التحويل نفسه لا يتعدى التحويل إلى فئران وأشباح وطيور منحطة في رمزيتها - البوم -، أو إلى دواب منحطة أيضا في دلالتها - الحمار -.

والتحويل هو تحول إرادي، في الغالب، وليس مفروضا بأية قوة خارقة كما حدث مثلا في الإلياذة حين حول أحد الآلهة مجموعة من الناس إلى خنازير. والذي يمارس السحر هنا هي كائنات إنسانية خاصة، في الغالب، هي النساء، والنساء في المجتمعات القديمة والتقليدية كن أكثر تعرضا للاضطهاد، ولتواجه هذا الاضطهاد الجسماني والعاطفي والنفسي والفكري والقيمي، كانت المرأة تلجأ إلى ممارسة السحر والشعوذة، كسلاحين من أهم أسلحة الضعفاء. والمعروف أيضا أن الإنسان مارس السحر قديما قصد التحكم في الظواهر الطبيعية، حين عجز عن مواجهتها، ثم تطورت هذه الممارسة لتصبح أداة للتحكم في بني البشر أيضا. فيكون السحر ناتجا عن العجز والجهل معا منذ الأصل. ولم يعرف في الرواية التي نحن بصدد قراءتها، أن النساء اللائي يمارسن السحر لهن مستوى ثقافي معين... فالسحر مقرون هنا بالجهل وربما بالأمية. بل والأكثر من ذلك مقرون بالظلام.

لا يشير السارد إلى ممارسة السحر إلا وهي مرتبطة بالليل، فالساحرتان اللتان انتقمتا من الرجلين، في بداية الرواية، والنساء اللائي تحولن إلى فئران فجدعن أنف الشاب، الحارس للجثة، وقطعن أذنيه، فعلن ذلك ليلا. وتحول زوجة ميلون والبطل السارد أيضا تم ليلا. بل تأمر الساحرة، مهددة، الشمس لتسحب أشعتها وأضواءها من الوجود ليحل الظلام حيث تمارس طقوسها في اطمئنان : "بالأمس سمعتها بأذني هاتين تهدد الشمس بإغراقها في

ظلام دائم لأنها لا تتحرك بالسرعة المطلوبة وتسحب أشعتها لتترك المكان لليل، لتبدأ هي (الساحرة) ممارسة أفعالها دون أن يراها أحد"[58].

فالساحرات يملكن قدرة لا تشبهها إلا قدرة أكبر الآلهة في التحكم في الكواكب والظواهر الطبيعية، وحتى في الآلهة نفسها : "ستعرف حقيقة هذا المنزل : تعرف الإمكانيات العجيبة التي توظفها مشغلتي لتخضع الآلهة ولتجعل الكواكب تغير وظائفها، تعرف الوسائل التي تصبح فيها العناصر في خدمتها"[59]. إنها القدرة المطلقة المضادة قدرة الشياطين أو على الأقل قدرة آلهة الشر.

ثم ما هي الأدوات التي تتوسل بها الساحرات في ممارسة أعمالهن التحويلية؟، من المؤكد ليست هي الكتب، ولا وحي الآلهة، ولا حتى الاستغراق في التأمل، لننصت للخادمة فوتيس : "هكذا حين حل الليل، كانت مشغلتي بانفيلا، تكاد تخرج من جلدها غضبا، صعدت إلى سطح المنزل المفتوح أمام الرياح الأربع، حيث يمكن أن تمارس فنونها السحرية في اطمئنان. أول ما فعلت هناك هو تهييء مختبرها بأدوات مألوفة عندها : عطور من كل الأنواع صفائح نقشت فيها طلاسم لا يمكن أن تقرأ أو تفهم، بقايا سفن غارقة، أعضاء منتزعة من جثث بشرية حديثة الموت، لم تجف الدموع عليها بعد، من أنوف وأصابع، قطع من اللحم مسمرة في الجدار، دم القتلى، أجزاء جماجم قديمة منتزعة من بقايا جثث الوحوش المفترسة، وطبعا خصلات شعر الضحية المنتظرة... ثم السوائل : ترش الماء ثم حليب البقر، ثم العسل ثم العسل بالماء..."[60]. خليط غير منسجم يغلب على مكوناته مستوى الإجرام... من خلال هذه الوسائل، ومن خلال نتائج السحر والأزمنة المختارة لممارسة

---

(58) - ن. م. ص. 103.
(59) - ن. م. ص. 103.
(60) - ن. م. ص. 104.

طقوسه، و طبيعة الأشخاص التي تمارسه، يبدو واضحا موقف السارد، وعبره موقف المؤلف، من السحر، وهو موقف الرفض الساخر من ممارسته وممارسيه ومن نتائجه.

2 ـ المعرفة الفلسفية :

يقال إن هذه الرواية انطلقت من رواية أخرى يونانية بنفس العنوان وبنفس اسم البطل، وقد لاحظ بعض المهتمين بأن هذه الأخيرة تحمل طابعا شعبيا وتجمع بين السحر والفلسفة في كيس واحد(61). بينما لرواية أبوليوس رؤية أخرى للعالم كما للموضوع. فإذا كان السحر فيها بالصورة التي رأيناها عليه في الفقرة السابقة، فإن للمعرفة، ولربما للفلسفة أيضا، مكانة أخرى عند السارد كما عند المؤلف.

تتجلى الأبعاد المعرفية في هذا النص من خلال البحث عن الحقيقة. والبحث عن الحقيقة لم يكن سهلا لأنه يعرض صاحبه لكل أنواع المخاطر والمجازفات، منها أن البطل، وهو مهووس بالمعرفة واكتشاف الحقيقة، كانت إحدى نتائج ذلك الهوس هو تحوله إلى حمار، غير أن هذا التحول هو أيضا وسيلة للوصول إلى الحقيقة، عبر معرفة الإنسان والمجتمع والآلهة، وعبر اعتبار أن الإنسان له هذه الطاقة لمعرفة الحقيقة، بل إن الإنسان نفسه هو إله، أو هو صورة أرضية لإنسان إلهي في السماء، الأفلاطونية، كما كان الشأن مع الفتاة بسيكي، التي لم تكن إلا صورة أرضية لبينوس، وقد أصبحت ضمن مجتمعات الآلهة، ولم تحقق ذلك إلا بإصرارها على اكتشاف الحقيقة، والحقيقة كانت بجوارها دائما هي حقيقة صورة الحب/الإله المجنح. كادت هذه المحاولة أن تودي بحياتها، ذلك هو ضريبة البحث عن الحقيقة. نفس الحالة نلمسها في فتح بسيكي لعلبة مليئة بأنوار الجمال الذي أخذته من العالم الآخر، لتسلمه لبينوس، فدفعها فضولها الكبير إلى فتح العلبة التي خرج منها ضوء

(61) - "L'Ane d'or " p. 18.

كثيف سربلها وجمدها. هي علبة تنطوي على معرفة الحقيقة التي تعمي بشدة نورها، تجربة أفلاطون بالنار في الكهف.

والحقيقة أن الرواية زاخرة بالوسائط الأساسية لاكتساب المعرفة الفلسفية، يتطلب اكتسابها كثرة الأسفار والتقاء الناس من كافة المستويات كوسيلة لتعميقها. يتطلب اكتساب المعرفة كثرة السؤال والتساؤل، يتطلب أيضا الغوص في كل الجزئيات الاجتماعية والفكرية والنفسية والقيمية، حيت يصل مكتسب المعرفة الفلسفية إلى مستوى معرفي سام يصبح كل شيء أمامه واضحا مضاء، أو يضحى ذلك المستوى هو الإضاءة نفسها. وكلما درج الفيلسوف في البحث عن الحقيقة كلما اشتد عذابه... تلك الوسائط مهيمنة في هذه الرواية، وهي المقابلة لصور ووسائل ممارسة السحر، وكأن السارد يشير ضمنيا إلى البديل المعرفي لممارسة السحر. لقد تحول السارد إلى حمار عوض النسر لأنه توسل بالسحر...

تحول إلى هذه البهيمة، ربما ليخضع لشروط اجتماعية تنقله من موقع إلى آخر، ويؤشر على انحطاط المجتمع الروماني. فمن خلال تحول البطل السارد إلى حمار تمكن من أن يعيش مع كل فئات المجتمع، من الأسياد في قمة الهرم الاجتماعي إلى العبيد في الحضيض. من خلال ذلك يتمكن أكثر من معرفة أعلى مستويات الغنى وتكديس الأموال والعيش في مستويات "الآلهة"، وفي نفس الوقت يكشف الجوانب الإيجابية لذلك العيش وجوانبه السلبية، حيث ينتشر الاعتقاد في قوى السحر وفي إمكانية تسخيره لجلب العشاق، يكشف مستويات الفساد الأخلاقي لتكون أغلبية نساء هذا المستوى لهن عشاق، يتقاسمن هذه الخطيئة مع الفئات الاجتماعية الدنيا أيضا...

ويرفع الستار عن الأوضاع المزرية والقاهرة التي تتردى فيها أدنى الفئات الاجتماعية، حيث يصبح الإنسان أحيانا أقل مرتبة، في التعامل، من الحيوان. نضيف إلى ذلك ما تعج به الرواية من إشارات إلى اللصوصية، بعض تلك الإشارات وردت من أجل مزيد من الحذر

والاحتياط، وبعض منها وقفت أمامها الرواية لتؤكد أن اللصوصية أصبحت منظمة تؤرق حياة وأمن الناس، يقوم بها شباب أقوياء لا مصدر للعيش لديهم إلا الانتظام في فرق واسعة من اللصوص، تعيش غالبا في الكهوف والمغارات... هذا الانحطاط الاجتماعي ينسحب أيضا على المنظومة العقائدية الروحية، فكثرة الآلهة وصراعاتها ومواجهتها للإنسان، هي منظومة منحطة، آلهة لا تمارس قوتها المطلقة بل لا تملك تلك القوة، فتصبح عاجزة نفس عجز الإنسان. هي منظومة بالية سواء في روما أو في اليونان، لذلك مال السارد نحو الآلهة الشرقية وبالذات آلهة مصر، التي مازالت تتمتع بحرمتها وقوتها...

هـ. تأثير" الحمار الذهبي " في السرد اللاحق :

لقد تركت هذه الرواية أثرها واضحا في الأدب الأوربي وأساسا في الأدب الشعبي. ففي السرد الإسباني، ومنه السرد البيكاريسكي تركت رواية أبوليوس تأثيرا واضحا، خاصة في رواية "حياة لثاريو تورميس "La vie du Lazarillo de Tormes لم. أسينسيو Asensio M. وتعرض باحثون إسبان لتأثير "الحمار الذهبي" في الأدب الإسباني، يقول بعضهم : "لقد ألهم الحمار الذهبي عددا كبيرا من الإنتاج الدرامي والروائي، ويمكن أن نضيف إلى ذلك الرواية السير - ذاتية، وعلى الخصوص جنسنا الأدبي البيكاريسكي لقرني 16 و17، وتقليدها الفرنسي في "جيل بلاس Gil Blas" ، كل ذلك يدين بشيء لأبوليوس، إن لم يكن في مواده السردية، ففي الإطار الروائي العام"[62]، يضيف الباحثان - مينينديث Menéndez وبيلايو - Pelayo - أن تأثير أبوليوس واضح أيضا حتى في رواية "دون كيشوط..." خاصة في الوحدة الحكائية التي تتعلق بمصارعة دون كيشوط لمخازن الخمر الضخمة، حيث يظهر بوضوح تأثير وحدة قتال لوسيو لقراب لصوصية[63].

---

(62) - M. Menéndez y Pelayo "Origenes de la novela" Tomo 1 ed. Nacional, 1943. p. 25.

(63) - El asno de oro. p. 38.

من الواضح أن رواية أبوليوس كانت متداولة منذ بداية القرن 16 مترجمة إلى الاسبانية(64). وهذا يؤكد إطلاع كتاب السرد الإسباني في هذا القرن كما في القرن الموالي، على نصها، خاصة وأن الأوضاع في اسبانيا آنذاك شابهت أوضاع روما، عصر أبوليوس والتي انتقدها في روايته. وكان من الضروري أن تنتشر بسرعة الكتابات السردية التي استلهمت "الحمار الذهبي"، أن تنتشر بين قراء العصر، بل إن ذلك الانتشار استطاع أن يبث بعض مواده في الحكايات الشعبية في العالم، ففي الحكي الشعبي الفرنسي نجد مثلا "الجميلة التي تسربلت بجلد حمار Peau d'âne"...

ونجد في حكينا الأمازيغي "المرأة التي تحولت إلى بقرة " دون أن تفقد وعيها الإنساني، فقد حولتها ضرتها إلى بقرة حين رغبت في التهام كلإ نبت على قارعة الطريق، فضربتها ضرتها بحزامها وتحولت إلى بقرة فأكلت العشب... ونجد أيضا المرأة التي تسربلت بجلد جمل في حكاية "الفتيات الثلاث"، حيث اتهمتها ضرتاها بالتهام وليدها فعاقبها زوجها بارتداء جلد جمل... ونجد أيضا الغولة التي تحولت إلى فرس تريد الانفراد بشاب لتلتهمه، وحين انفلت تحولت إلى فتاة جميلة فتزوجها، ثم تخلص منها بصعوبة. وهناك مارغيغذا/المرمدة التي حولتها زوجة أبيها، حين قرر الأمير الزواج بها، إلى حمامة بغرس إبرة في رأسها يوم زفافها وهي تمشط لها شعرها. وهناك الفتاة التي تحولت إلى أمة بعد أن شربت من عين خاص بالإيماء، في حكاية الإخوان السبعة وأختهم. وفي حكاية الأخ والأخت، تم تحول الأخ إلى تيس بعد أن شرب ماء نهر محول...

أما تنويعات الوحدات الحكائية الصغرى التي تشظت في الحكي الشعبي، بما فيه الأمازيغي فكثيرة. في حكاية مارغيغذا/المرمدة تنويعة حكائية تقول إن زوجة الأب خلطت حبوبا لتنقيها مارغيغذا

---

(64) - ن. م. ص. 39.

تنشغل بها كي لا تحضر حفل السلطان، فمر غراب وساعدها، وفي تنويعة أخرى مر نمل فساعدها، وهو ما نجده في قصة بسيكي ضمن "الحمار الذهبي"، حين جعلت بينوس أمامها كمية من الحبوب المختلطة وأمرتها بفرز كل نوع على حدة في وقت قياسي، فساعدها النمل في ذلك [65]..

وفي حكاية الأخوين توجد وحدة حكائية تقول إن البطل اضطر إلى البحث عن ماء الحياة لإشفاء السلطان، والماء يوجد في جبل عال ينبع من بين صخرتين ضخمتين تتناطحان باستمرار ومن يمر بينهما تسحقانه، هي وحدة شبيهة بوحدة صغرى في قصة ابسيكي أيضا، حيث اضطرتها بينوس للبحث عن ماء الحياة في جبل شاهق الارتفاع، يحرس الماء حيوانات اسطورية عديدة الرؤوس[66].

وفي حكاية الفتاتين : فتاة لها أمها وأخرى يتيمة الأم، تربيها زوجة أبيها، أرسلتهما هذه الزوجة لسقي الماء، أعطت ابنتها جرة لتملأها، بينما أعطت لربيبتها غربالا، حين مدت هذه الأخيرة الغربال في النهر جره الماء فتبعته تبحث عنه إلى أن وصلت بيت الغولة، سألتها إن لم تر غربالا، طلبت منها الغولة أن تزور بيتها، قالت لها : "تفضلي، هل تريدين الدخول من الباب الصغير أم من الباب الكبير؟ " قالت الفتاة : "فقط من الباب الصغير". "هل تريدين أكل خبز القمح أم خبز الشعير؟ " قالت : "أريد فقط خبز الشعير" . "هل تريدين الدخول إلى غرفة الأفاعي أم إلى غرفة الذهب؟" قالت الفتاة : "أريد فقط غرفة الأفاعي"... حين ذاك أعطتها الغربال وحمارا محملا بالذهب... هذه التنويعة الحكائية لها ما يشبهها في قصة ابسيكي، لتتمكن هذه مما تريد التقت بإلهة، أمرتها بالجلوس

---

(65) - "El Asno de oro". p. 163.

(66)- ن. م. ص. 165.

في مكان جميل متميز ففضلت ابسيكي الجلوس في الأرض، قدمت لها أكلا لذيذا فاقتصرت ابسيكي على تناول الخبز الأسود (67)...

هذه عينة بسيطة مما علق بالحكي الشعبي الأمازيغي من حكايات وعبارات وأحداث تعود لرواية "الحمار الذهبي".

وإذا كان الأدب الأوربي، خاصة الإسباني، قد استوحى رواية أبوليوس لأنها ترجمت إلى اللغات الأوربية وطبعت مبكرا، وتم تداولها بشكل واسع بين القراء الأوربيين، فكيف تم استلهام الرواية نفسها في الحكي الشعبي الأمازيغي، خصوصا في الريف، رغم أنه من المؤكد أن الراوين لم يطلعوا عليها ولا على فقرات منها؟ لم يتم الإطلاع عليها أساسا لأنها لم تترجم لا إلى العربية، إلا أخيرا، ولا إلى الأمازيغية، وحتى لو ترجمت فإن القراءة كادت تكون منعدمة ... فيبقى المؤثر الوحيد في الحكي الشعبي الأمازيغي هو ما سافر من المقاطع من رواية أبوليوس إلى شمال أفريقيا، أو ما سافر من مقاطع حكائية شعبية أوربية إلى الحكي الأمازيغي، فانبث في جسده حيا نابضا وثريا.

و- خلاصات :

"الحمار الذهبي" للكاتب الأمازيغي أبوليوس هي رواية / ظاهرة، كتبت قديما ولم تخضع لتقنيات الكتابة السردية الكلاسيكية، سواء عند اليونان أو عند الرومان، فعوض أن تكون أسطورة أو ملحمة، تمكنت أن تنتزع مصطلح الرواية من العصر الحديث. وهي كيفما كان الحال ليست رواية بالمفهوم المعاصر، غير أنها تحمل بعض أهم تقنيات الرواية، كما حملت تقنيات من الأسطورة والملحمة... وهي نادرة في طبيعة تخييلها سواء من خلال الفضاءات والأزمنة المتنوعة

(67) - ن.م.ص. 168 - 169.

وجودية وميتافيزيقية. أو من خلال الشخصيات المختلفة والمتباعدة، من البشر في كل الفئات والطبقات، ومن الآلهة أيضا في كل المستويات والقدرات وفي كل المجالات، ومن حيوانات أليفة ومتوحشة واقعية وأسطورية، ومن أشياء ومظاهر طبيعية أحيانا لها قدرة إلهية أو على الأقل بشرية...

رواية شخصت عصرها ومجتمعاتها تشخيصا فيه كثير من الواقعية وكثير من السخرية والكاريكاتورية، فيه نقد اجتماعي ونقد عقائدي ونقد فكري، من زاوية نظر كاتب مفكر أديب خطيب فيلسوف ورجل قانون، إنسان حاد الذكاء والوعي، يرى بلاده تحت نير الاستعمار الروماني في زمن انحطاطه، فلا يملك إلا إبراز عيوبه وصور انحطاطه... هي رواية تردد صداها في الكتابات الروائية الأولى بأوربا، سواء في إسبانيا أو في فرنسا أو حتى في ألمانيا. بل أصبحت منبتا انزرعت شتائله في كثير من الحكايات الشعبية في العالم، بل وحتى في الحكي الأمازيغي، كما رأينا مع حكايات أمازيغية في الريف.

الفصل الثاني

المرجعية الأمازيغية في "الخبز الحافي"[68]

(68) - طبعة 2001.

أ - تقديم :

حملت "الخبز الحافي" للمرحوم محمد شكري، في طبعتها الأولى، تصنيفا محددا هو "سيرة أدبية روائية"، على غلافها الأول، أما في الطبعة الأخيرة لـ2001 ، فيغيب هذا التصنيف، ليخلو الغلاف من أي ميثاق للقراءة. ورغم ذلك نعتمد ذلك التصنيف المذكور "سيرة روائية". والحقيقة أن هذا المؤلف هو سيرة ذاتية/روائية. وكأي عمل سردي، خاصة السيرة الذاتية، مثل "الخبز الحافي"، تتشكل من عمليتين رئيستين : الأولى هي المحكي المرجعي المرتبط بالحياة الخاصة للإنسان الذي كانه الكاتب، والثانية هي التخييل الذي ينسق عملية التذكر ويعيد تنظيمها ويحينها ويبدع في اللغة، ليصبح النص نمطا أدبيا. والسيرة الذاتية تتضح فيها العمليتان أكثر من أي نمط آخر. لذلك يعرف بعض الباحثين السيرة الذاتية بأنها : "حكي استرجاعي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك حين يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(69).

حين نقف عند هذا التعريف نجد أنه يركز على تلك المرجعية، عبر "استرجاعي"، "شخص واقعي"، "وجوده الخاص"، "حياته الفردية"، "تاريخ شخصيته"... ورغم أن ذلك التعريف اقتطفناه من سياقه الخاص، فإننا نفهمه هنا حسب استراتيجية قراءتنا لـ"الخبز الحافي"، خاصة وأنه بتفكيك عباراته يسوغ لنا أن نتخلص في هذه القراءة من عمق التخييل، لنركز على البعد السيري المحض، الذي يحمل مرجعية حقيقية مرتبطة بحياة البطل/الراوي/الكاتب

---

(69) - فيليب لوجون. "السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي". ترجمة عمر حلي. طبعة المركز الثقافي العربي. 1994. ص. 22.

(الطفل) وظروف وجوده، ويتناسج هذا البعد مع البعد الروائي القائم على لغة تخييلية، هي بالذات التخييل الاسترجاعي، الذي ينتقي ويلغي ويركز بناء على ما اختزنته الذاكرة، وما تعطيه الطاقة التخييلية حين ينتقل الواقع المحقق إلى لغة أدبية، خاصة، سردية. لن نهتم بهذا البعد، ونقتصر فقط على تلك المرجعية السيرية المبثوثة في أعطاف النص، وهي مرجعية غنية بالأحداث الواقعية وفضاءاتها، ونهتم بما يعود في النص إلى المرجعية الأمازيغية الريفية، وهي متعددة الوجوه.

ب. توظيف اللغة الأمازيغية :

ظاهرة توظيف لهجة أو لغة شفاهية، سواء كانت عربية عامية، أو لغة أمازيغية، في السرد المغربي، وأحيانا في الشعر، هو أمر مطرد، نجده في "الضريح" لعبد الغني أبو العزم وفي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" لمحمد برادة، كما نجده في "جنوب الروح" لمحمد الأشعري، وفي "البرزخ" لعمر والقاضي إلخ...

وفي "الخبز الحافي" تنتشر اللغة الأمازيغية الريفية كثيرا، وبالذات في الفصول الأولى، فنجد مثلا : الأم تخاطب ابنها محمد، حين اشتد به الجوع فاحتد بكاؤه، قائلة: "خم أوماش. نتا ويتروشا. إشك ثتروذ"[70] (أنظر أخاك. هو لا يبكي. وأنت تبكي). وحين لوى الأب عنق الأخ الأصغر، عبد القادر، هرب محمد من البيت ليلا خوفا من نفس مصير أخيه، تبعته أمه تبحث عنه وتناديه : "محمد، محمد إينو. أراحد، أراحد"(محمد محمد إبني) ويجيبها :"أقايي ذانيتا" (أنا هنا)، تطلبه "أراحد" (أجي)، يرد "لا. أذاي ينغ. أمش ينغا أومااينو" (لا. سيقتلني. كما قتل أخي) [71]. وحين دفن القتيل انتبه

(70) - "الخبز الحافي". ص. 6.
(71) - ن. م. ص. 9.

الشيخ إلى أصابع قدمي محمد دامية، سأله بالريفية : "مانا الدم ما؟" (ما هذا الدم؟). أجابه محمد : "عفسغ خ الزاج" (وطأت رجلي على الزجاج)، ويعلق الأب "لا يعرف حتى كيف يمشي. ذابوهاري" (أحمق)[72]. وحين كان محمد يأكل بنهم البقول الذي جمعه من المقبرة، نهرته الأم : "اشفاش، أتشذ إخفنش" (كفاك أكلا. لتأكل نفسك)[73]. غير أن هذا المعجم يسود فقط في الفصول الثلاثة الأولى حين كانت ذاكرة الطفل حية طرية في ذاكرة محمد شكري/الكاتب، أما في الفصول الباقية فقد دخلت هذه الطفولة مرحلة المراهقة وضاعت في أزقة طنجة وتطوان، فسكت الطفل الريفي دون أن ينتهي.

إلا أنه بالإضافة إلى هذا المعجم، يمكن أن ندرج أسماء الأعلام الأمازيغية المتعلقة بالشخوص وبالأمكنة، على الأقل، لنجد أن من أهم أسماء الشخوص التي لها أدوار لا بأس بها في النص، أسماء "ميمونة"، اسم أم السارد، و"حدو"، اسم أبيه، و"علال"، اسم جده للأب، و"فاظمة"، خالته، و"عاشور"، و"سلام"، و"الكبداني"... أما الأمكنة فنجد "الريف" إحالة على منطقة في شمال المغرب تقطنها جماعة بشرية أمازيغية معروفة بخصوصيات تاريخية مميزة، وأيضا تحيل في مرحلة المحكي على شدة الفقر وصعوبة العيش، وعلى المقاومة (الإشارة إلى عبد الكريم الخطابي). وضمن هذا الفضاء أيضا قبيلة الكاتب/السارد "بني شيكر"، قال سائق عربة التهريب في الشاطئ للسارد/الحمال : "من أية ناحية من الريف أنت؟"، أجاب السارد : "من بني شيكر"، علق السائق : "أعرف الشكريين. الريفيون شجعان ... كانوا معي في الحرب الأهلية الإسبانية. كن رجلا مثل رجال بلادك"[74]. ذلك من جملة قناعات الأشخاص من غير ساكنة الريف. ومن أسماء الأعلام المكانية في الريف نجد "الناظور"

(72) – ن.م.ص. 10.
(73) – ن.م.ص. 15.
(74) – ص. 161.

و"مليلية" و"كتامة" ومناطق تقع في طريق الهجرة، بعضها ضمن الريف الشرقي وبعضها خارج الريف. نذكر مثلا "نهر ملوية"، في النص لا يهم هذا النهر كمظهر جغرافي أو كمجرى للماء، ولكن يهم بدلالة اجتماعية متعلقة بالتنقل عبره من منطقة الفقر والجوع إلى منطقة الاشتغال ومحاربة الجوع، وبدلالة نفسية مرعبة، لأنه نهر ابتلع كثيرا من الريفيين حين حاولوا اجتيازه في اتجاه الهجرة إلى الجزائر، وذاكرته لا تختلف كثيرا عن ذاكرة "قوارب الموت" في البحر الأبيض المتوسط. وكانت مدينة وجدة جزء من فضاء الريف، لأنها تضم عائلات كانت في طريقها للانتقال إلى الجزائر فاستقرت ببعض أحياء وجدة. ثم بعض مدن الجزائر، مثل مدينة "وهران" التي كان يرد عليها الريفيون للعمل في ضيعات الأوربيين، خاصة منهم الفرنسيين. وكانوا يعانون من شدة الفقر والغربة المركبة، يحملون معهم فضاءهم بطقوسه وعاداته وأعرافه. فرغم أن المكان بعيد عن منطقة الريف إلا أن المهاجر الريفي يعيش حياته الريفية بطقوسها وخصائصها وشروط حياة التقشف فيها...

يضفي استعمال اللغة الأمازيغية والأسماء الشخوصية والمكانية واقعية حادة على النص، وفي نفس الوقت ينقل بها واقعا مأساويا صادما يصعب أن تستعار له لغة غريبة، كانت في زمن الحكي متعالية على الواقع اليومي ومرتبطة بالمقدس وبالوثائق وبالإيديولوجي، وهي اللغة العربية. وفي نفس الوقت ينقل الكاتب تلك اللغة الأمازيغية من المجال الشفاهي الغارق في المستويات السفلى للواقع والمأساة، إلى لغة التعبير الكتابي، ضمن نسيج من اللغة العربية الأدبية، فتشكل جزءا من البنية العربية للرواية.

ج. أحداث واقعية في الريف :

كما تنتشر تلك اللغة في النص تنبث أحداث ميزت، على الخصوص، الريف خلال الحرب العالمية الثانية، تحت إدارة الاستعمار الإسباني، من مثل انتشار الجوع الفتاك بأرواح العباد. فحين مات خال البطل جوعا بكاه ضمن من بكى من أفراد العائلة.

"المجاعة في الريف. القحط والحرب"[75] هما عناصر ثلاثة متضافرة لتنتج الموت البطيء. ولتلافي الموت جوعا في الريف فضل الناس الهجرة إلى مناطق مغربية داخلية في الشمال والشرق والجنوب، "سمعت الرجل يسأل عن أحوال المغرب وحياة الريفيين الذين هاجروا إلى الشمال والجنوب"[76]، أو خارجية على الخصوص إلى الجزائر. كانت الأسرة الواحدة تتشظى وتتمزق ينتهي المطاف ببعضها في الشمال وببعضها في الجزائر، "في اليوم التالي (بعد الوصول إلى وهران) عثرنا على خالي "ادريس" وجدتي "رقية" في حي "الدوار الجديد" وعلى خالتي..." [77].

كان سبب الهجرة هو الجوع. قالت الأم: "اسكت. سنهاجر إلى طنجة. هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة. الناس هناك يأكلون حتى يشبعوا"[78]. و"في طريق هجرتنا، مشيا على الأقدام، رأينا جثث المواشي تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب... الناس، أحيانا، يدفنون موتاهم حيث يسقطون". وكانت الوجهة الثانية المهمة لأبناء الريف هي الجزائر (الشرق)، كما رأينا، "بدأ أبي يستعد للرحيل إلى وهران ليرى إخوته الذين هاجروا من الريف أيام المجاعة وظلوا هناك"[79]. في الطريق إلى الجزائر، "عبرنا نهر ملوية. النساء والأطفال يعبرون على أكتاف العابرين"، يؤكد السارد. "في "وجدة" قضينا ليلة عند أسرة يعرفها أبي. في الصباح قتلت كثيرا من القمل في ثيابي... الناس الذين يعرفهم أبي أجوع منا. تفو على هذه الرحلة. رحلة الجوع"[80].

إلى جانب ذلك لم يكن أمام الرجال والشباب بد من أن ينخرطوا في جيش فرانكو كدروع بشرية في الحرب الأهلية الإسبانية، وكان

(75) - ص. 5.
(76) - ص. 55.
(77) - ص. 56.
(78) - ص. 5.
(79) - ص. 51.
(80) - ص. 53.

التجنيد يعني، في الغالب، الموت أو العطب، وإن فر أحد الريفيين المجندين من جحيمه، كان مصيره السجن، كما حدث للأب الذي اعتقلته السلطات الإسبانية في طنجة وحوكم بسنتين سجنا نتيجة وشاية من جندي مغربي عن هروبه من الجيش[81].

كان الحدث الرئيسي الذي، ربما، قامت عليه هذه السيرة الذاتية هو انتشار الجوع في الريف خلال بداية الأربعينيات، من القرن الماضي، لأنه السبب الوحيد الذي ضغط على أسرة السارد في اتجاه الهجرة نحو طنجة. وقد كان بقاء الناس في الريف آنذاك يعني الموت، لذلك فضلوا مواجهة هذا الموت البطيء، بالهجرة أو الانخراط في جيش فرانكو، بحثا عن لقمة الخبز. وكان كل من الحلين أبشع من الآخر، فالهجرة مغامرة، خاصة وأن المهاجرين يتعرضون للنهب والقتل وأحيانا لافتراس الوحوش الكاسرة، أو يجرفهم نهر ملوية، أو يموتون جوعا ومرضا في المهجر، قلة قليلة منهم هي التي تنجو. وهذه القلة تعيش في المهجر حياة أشد من القسوة. كان كثير منهم يعيش في الجزائر داخل كهوف، فحين وصل السارد وأبوه إلى وهران "خرج رجل من كهف. تناديا قبل أن يتعانقا : السي المصطفى - السي حدو. كانت مغارة كافية ليعيش فيها شخصان فقيران"[82]. أما الحياة اليومية فنفقتها هي التقشف والقناعة، "هنا أيضا في وهران الحياة ليست سهلة، لكننا مادمنا نستطيع تحصيل الخبز والبصل فإن كرامتنا ستظل مصونة"، قال السي مصطفى، (الخبز والبصل هي الوجبة الرئيسية آنذاك في الريف). أما الحل الثاني فهو مغامرة الموت المباشر أو الإصابة بعطب لن يصلح معه حال المصاب بعد، قلة قليلة جدا أيضا تنفلت. ولا ننسى أن الحرب الأهلية الإسبانية والحرب العالمية الثانية لعبتا

(81) - ص. 11.
(82) - ص. 55.

دورا خطيرا في تعميق الجوع بالريف... لذلك تشكل "الخبز الحافي" شهادة نصية بتعدد الدلالات على هذه الفترة من التاريخ المأساوي للريف.

د. قسوة الرجل في الريف :

كما يشهد هذا النص، كان رجال الريف قساة، ولم يكن هذا الاعتبار في النص مزايدة تخييلية، بل هي الحقيقة التي عانى منها جيلنا أيضا، بعد الأجيال السابقة، وكما يقول المرحوم الأستاذ أحمد الخضر العدولي في شهادة له على مجتمعه الريفي التقليدي : "..ورجل المجتمع (الريفي) خشن كامل الخشونة... صبور صلب العود، قوي القلب غليظ الكبد، جاف الطبع، شديد التأثر، يتحمس ويفرح للعدوان... يربط بلسانه، إذا قال فعل،... ... يكره الذل والهوان..."[83]. وهو مايؤكده أيضا الانتروبولوجي الأمريكي (دبيد م. هارت David M. Hart)، حيث يقول : "الريفيون رجال شجعان، لا يحبون الظلم، عمال، أذكياء، بسطاء، يصبرون للمعاناة، وقساة"[84]. كان أبو السارد، في هذه الرواية، نموذجا لتلك القسوة الحادة، فحين كان محمد يبكي جوعا، يقول: "أخذ يركلني... رفعني في الهواء، خبطني على الأرض. ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سراويلي"[85]. لذلك اعتبر أباه "وحشا". "عندما يدخل لا حركة ولا كلمة إلا بإذنه"[86]. بلغت تلك القسوة مستوى اقتراف جريمة بشعة، فحين بكى ابنه الأصغر، عبد القادر، انقض عليه "يلوي اللعين عنقه بعنف، أخي يتلوى، الدم يتدفق من فمه"[87]. وكانت المرأة أكثر حظا من تلك القسوة، فالزوج بالريف يمارس دائما ذلك المثل "وي اثغريذ

---

(83) – مجلة "فضاءات مغربية". العدد الثاني. خريف 1995. كانت تصدر بالناظور. ص. 98.

(84) - En "Emilio Blanco Izaga, Coronel en el Rif". Ed. Ayuntamiento de Melila. 1995. p. 112.

(85) – "الخبز الحافي" ص. 6.

(86) – ن. م. ص. 8.

(87) – ن. م. ص. 9.

أجحا يناس ذتامغاث إينو" (يا جحا على من تغلبت، قال : على زوجتي). فأم السارد تتحمل مسؤولية تربية وإعالة أبنائها، لذلك تشتغل، و"حين يعود (الأب) يتشاجران، غالبا ما كان يدميها"[88].

كانت أسطورة قسوة الريفي منتشرة في كثير من مناطق المغرب، لذلك قال بعض الشباب عن السارد: "هو ريفي. جا من بلاد الجوع والقتالة"، "الريفي خداع. والجبلي نية"[89]. هي قسوة مبررة أحيانا كثيرة، فالذي يعيش بين الصخور الحادة في شظف العيش، تحت قسوة الطبيعة، وقسوة الإنسان المتوارثة، لابد أن يتطبع بتلك القسوة. وكما قالت عالية ممدوح: "الجوع، ثم الأب الذي يستعصي التفاهم معه.. الأم التي تحبل كل سنة. الفتى الذي اكتشف كل شيء فورا ودفعة واحدة بين الثامنة وحتى السابعة عشرة.. وذاك الكوكب الذي يدعونه الأرض ما كان يعني بالنسبة له إلا لقمة خبز، أو ثانية من الدفء البشري التي يحتاجها صبي في عمره. فإلى أين يذهب؟"[90].

هـ. معتقدات وعادات أمازيغية:

كانت ممارسة الحياة اليومية في الريف نابعة من قناعات عقائدية روحية راسخة، تشكل أحد مكونات الاعتقاد في حماية الذات الفردية والذات الجماعية. وكثيرا ما كان يعتقد في مظاهر طبيعية وغير طبيعية، أنها تحمل طاقة سحرية على الإنقاذ. "في الريف رأيتهم يذبحون كبشا... وضعوا طاسا تحت عنق الكبش الفائر بالدم. امتلأ الطاس وأعطوه لأمي المريضة. رأيتهم يمسكون بها في الفراش وهي تقاومهم عازفة عن شراب الدم. جعلوها تشربه بالقوة..."[91]. فقد اعتقدت الأسرة أن دم الكبش المذبوح ينطوي

---

(88) – ن. م. ص. 9.
(89) – ص. 6 - 7.
(90) – مجموعة من الباحثين العرب. "محمد شكري في الرواية العربية". منشورات مؤسسة منتدى اصيلة. 1981. ص. 131.
(91) – "الخبز الحافي". ص. 8.

على طاقة خاصة للشفاء من المرض. أما المقابر فلها احترام خاص أقرب إلى التقديس، وهي معروفة شكلها "ربوة من التراب وحجران (مختلفان في الشكل) يشير واحد منهما إلى الرأس والآخر إلى القدمين"[92]. و"ما ينبت في المقابر لا يأكله الناس"[93]. ربما اعتقادا في أن الأرواح تنتقل من أجساد الموتى لتحل في النباتات. وكنا إلى عهد قريب حريصين على ألا تسرح البهائم في المقبرة رغم كثرة العشب فيها. إلى جانب ذلك كان الارتباط بالمشعوذين ظاهرة مهيمنة، حملتها معها أم السارد إلى طنجة : "يكتب لها المشعوذون تمائم لعل أبي يخرج من السجن وتجد هي عملا"[94]. ورغم أنها ظاهرة إنسانية، فإن شكري حرص على إبرازها كخصوصية عائلية. واللجوء إلى استخراج العفاريت هي ظاهرة موازية، "مرضت حتى ظنوني سأموت. جاء إلى منزلنا شيخ يخرج العفاريت من الأجسام. أمر الرجل أمي أن تذبح فروجا أسود ثم يطاف بي، محمولا، سبع مرات حول بئر حوش الدار"[95].

إلى جانب ذلك تعلن الرواية على عادات كثيرة كانت تمارس في الريف، يضمنها في النص بشكل تلقائي، تدخل فيما يعرف "بالبقايا" الهامشية التي لا يهتم بها أثناء القراءة، رغم أنها محددة أحيانا كثيرة. فكي تتكيف الأسر مع الجوع كانت تجمع بعض فتات الخبز اليابس، تطبخه الأم "في الماء، مع قليل من الزيت والتوابل، أحيانا في الماء وحده"[96]. ومن تلك العادات، ربما الموروثة منذ القدم، حفر حفرة في الأرض تطمر، يقول السارد، "فيها بيضات ملفوفة في خرق مبللة أو ورق وأشعل فوقها النار" قصد سلقها[97]. ومنها أيضا أن يتناول الفرد أكله مع الجماعة: "ينبغي لك ألا تتناول طعامك

---

(92) – ن. م. ص. 13.
(93) – ن. م. ص. 13.
(94) – ص. 12.
(95) – ص. 28.
(96) – ص. 16.
(97) – ص. 34.

وحدك. إنها عادة سيئة"[98]. وأيضا رفض غسل الرجل ثياب رجل آخر، قال السارد لمشغلته الفرنسية بوهران : "الرجل لا يغسل الثياب الداخلية لرجل مثله"[99]. ومن الأعراف التي كانت سائدة في المجتمع الريفي التقليدي، أن يشتغل من يقدر على الشغل ليساهم في توفير العيش الجماعي، لذلك قال الأب للسارد: "إن الأكل والنوم في الدار يكلفان مالا. إن لم تعمل فلا يوجد أكل ولا نوم"[100].

هي معتقدات وعادات احتفظت بها ذاكرة السارد، وشكلت أيضا جزء من شخصيته، خلال الفصول الأولى للرواية، وتدخل بالتأكيد في الثقافة التقليدية للريف، وتحدد أيضا طبيعة سلوك أبنائه.

و. الأمازيغية تبني التعبير العربي:

كأي نص سردي تتبني "الخبز الحافي " بلغات متعددة، على المستوى المعجمي والتركيبي، كما على المستويين الاجتماعي والإيديولوجي. لذلك نجد اللغة العربية الفصحى تتخللها عربية دارجة وأحيانا لغة إسبانية، إلى جانب اللغة الأمازيغية كما رأينا في الفقرة الأولى. وأريد في هذه الفقرة أن أقف عند بناء الأمازيغية للجملة العربية في النص. ولعل أول مؤشر على ذلك عنوان الرواية "الخبز الحافي"، هي عبارة ريفية أصلا تحولت إلى عربية فصحى، ترجمة لعبارة "أغروم حافي". والعنوان أياه هو المغزى الرئيسي لجماع دلالة النص، فكل الأحداث فيه متعلقة بكسرة خبز التي تخفف غائلة الجوع، لذلك نصادف ما يشبهها، من مثل "هجرة الجوع" أو "اللعنة على الخبز" أو "الخبز والبصل" لحفظ الكرامة. والهجرة في مختلف الاتجاهات، والتجنيد في الجيش الإسباني، واللصوصية... كلها وسائل للبحث عن الخبز الحافي. والخبز الحافي ترادفه الأقدام الحافية، والثياب الرثة والمتسخة، والبحث

---

(98) - ص. 94.
(99) - ص. 60.
(100) - ص. 39.

عن الأكل في القمامة، إلى جانب مختلف الأمراض القاتلة أو المزمنة أو العابرة. لذلك تمثل تداعيات الخبز الحافي في النص أهم الحقول الدلالية فيه. فـ"عنوان الرواية يرمز إلى ما فيها من مأساوية سببها الأول الجوع. رغيف الخبز الحافي من كل شيء..."، كما يقول باسل الجبوري[101].

وقد شكلت عبارة العنوان مدخلا لتوظيف عبارات كثيرة أمازيغية معربة ساهمت في نسج متن النص. ولتأكيد ذلك نورد بعض الأمثلة، يقول أحد زملاء السارد حين كانا يبحثان عن الخبز في القمامة: "زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين"، وهي عبارة يسهل ردها إلى أصلها الأمازيغي، "ازبر إرومايين حسن زي ازبر ان يمسَرمن"[102]. نصحت الأم السارد حين اصطاد دجاجة ميتة، وأراد طبخها: "الإنسان لا يأكل الجيفة "[103]. وهي في الأمازيغية: "بناذم وريتات بو جيفة". قال الأب يشتم ابنه: "لا يعرف حتى كيف يمشي"[104]. أي "ويسين را ميش غا يويور"...

ومن العبارات الأمازيغية المسكوكة، والتي باتت في موقع المثل، ما يقال عن الشخص العاطل عن العمل: "أقا يشّاثْ إيزانْ خْ غَمْبُوبْ"، وهي نفسها العبارة "يهش على الذباب" حين تعطل الأب عن العمل [105]. وأيضا عبارة "إنه مثل كلب ينبح ولا يعض"[106]. وهي في الريفية، "أقزين اتزون وار ايزاعف"، تقال للشخص الذي يتخاصم بالسب والشتم وفي لحظة المصارعة يتراجع. وفي الريفية يقال كذلك "أخمي يكور اخ ثملالين اتوقذ أثنت يارز"، حين يمشي الشخص بتؤدة ولا يسرع، وكثيرا ما تقال هذه العبارة للفتاة التي

---

(101) - "محمد شكري في الرواية العربية". ص. 79.
(102) - "الخبز الحافي" ص. 7.
(103) - ن.م.ص. 8.
(104) - ص. 10.
(105) - ص. 106.
(106) - ص. 141.

تتهادى في مشيها، كما في نفس العبارة بالعربية التي استعملها السارد: "كأنها تمشي على البيض تخاف أن تكسره"[107]. عبارة أخرى تتردد كثيرا في التداول اللغوي الريفي، تتعلق بأهمية الماء ونجاعته في استئصال الأوساخ ومعها الأمراض الجلدية. فيقال: "أمان اتكسن را ذجذام"، يستعملها السارد أيضا في عربيته البسيطة والدالة: "إن الماء يزيل حتى الجذام "...

هي عبارات تنقل الأمازيغية، في مرحلة كانت شبه ممنوعة في التداول الكتابي، خاصة في تناسجها مع العربية، فكسر شكري بذلك أحد الطابوهات الكتابية، كما كسر طابوهات أخلاقية واجتماعية كثيرة منتشرة بحدة في المجتمع لكن يمنع التعبير عنها بصوت عال. إلى جانب هذا ساهم بذلك في إثراء اللغة العربية الفصحى بتراكيب كانت غريبة عنها فتمكنت من استيعابها واحتوائها لتصبح جزء منها. وأيضا أغنى الكاتب بذلك تعدد اللغات الاجتماعية والإيديولوجية، التي تحدث عنها (باختين)، حين دراسته للرواية. وفي هذا النص ظاهرة مثيرة هي توظيف الجملة القصيرة والقصيرة جدا، في النص الروائي، والجملة القصيرة يتميز بها الكلام الشفاهي عموما والريفي أساسا .

(107) - ص. 32.

الفصل الثالث

كونية الحكاية الشعبية الأمازيغية

أ – تقديم :

من المؤكد أن الإنسان، منذ أن وجد وهو كائن تواصلي، سواء باعتبار عمقه الإنساني أو باعتبار عمقه الاجتماعي والنفسي. تكون تواصليته أحيانا واعية ينتج بها مادة يومية في حياته وأحيانا ينتج بها مادة فكرية وفنية خاصة، وأحيانا تكون لاواعية تفرضها العادة والميل إلى التآلف وتحقيق رغباته النفسية وطموحاته الاجتماعية ومواجهة مآسيه. ولتحقيق ذلك درج في حياته ينتج ويطور إمكانيات التواصل، فخلق اللغة واستثمر بها قدرات تفكيره، ثم خلق الكتابة ليحفظ بها تلك الإمكانيات ويطور تفكيره وأبداعاته، وهكذا... فتمكنت الجماعات والشعوب من التواصل بينها رغم اختلاف اللغات والأجناس ورغم تباعد المواقع الجغرافية. عبر ذلك التواصل تم بالتدريج ترسيخ ما يعرف بالمثاقفة، وتبادل التجارب في كافة المجالات، خاصة المجالات الفكرية والروحية، وقد انطلقت عملية المثاقفة من تبادل الأسفار والرحلات الفردية والجماعية، بما في ذلك التجارية. ولعبت الحروب دورا مهما في تلك العملية، خاصة وأن المحارب المهاجم يكون من أهم أهدافه الهيمنة وفرض ثقافته، ورغم رفض المعتدى عليه فإنه يتأثر بالمعتدي ويؤثر فيه أيضا.

وقد عاش شمال إفريقيا تلك المثاقفة عبر العصور. كما تعرض لمثل ذلك الهجوم بشكل متكرر من عدة شعوب في شمال وشرق البحر البيض المتوسط، منذ فجر التاريخ، لذلك يمثل المغرب أحد أهم بلدان شمال إفريقيا التي تفاعلت وتثاقفت مع شعوب أخرى، خاصة شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط، في لغته وسلوكه وفكره وفي مجالات روحية دينية وفنية وأدبية، سواء على المستوى الشعبي أو على المستوى العالم. لذلك خوله موقعه أن يكون أحد أهم البلدان المتفتحة على مختلف الثقافات والمؤثرة فيها . وكان الأدب، بما فيه الحكي، أكثر استفادة من ذلك التفتح.

ب - كونية الحكاية الأمازيغية:

وقد تميز الإنسان دائما بطبيعته الإنسانية التي جعلته كيانا واحدا، رغم الاختلافات الكثيرة، خاصة، المكتسبة، في الثقافة وفي السلوك. جعلته هذه الوحدة يحمل استعدادا فطريا كي يطور إنسانيته ويعمق وجوده الاجتماعي، لذلك تتشابه تجاربه في نظام إنتاج استمرار حياته وفي نظم استهلاكها، وفي وجوده الانطلوجي، عموما، مهما تباعدت المسافة بين شعوبه وجماعاته، رغم انتفاء تبادل التجارب مباشرة.

وفي مجال الإنتاج العلمي والفكري والفني يكون أيضا ذلك التشابه الذي لا يخلو من تطابق. ففي المجال الفني، وهو الذي يهمنا، لا نجد شعبا واحدا دون إنتاج فني، سواء كان ذلك الإنتاج موسيقيا أو رقصا أو تشكيلا أو أدبا، ولا نجد شعبا أيضا لم ينتج في مجال الحكي أساطيره وملاحمه وحكاياته... كل ذلك الإنتاج يصطحب معه ويراكم معايير مشتركة وأذواقا متشابهة ومتقاربة، فلا يوجد شعب لا يتمتع بالإيقاع ولا يتذوق الصور البلاغية التي ينتجها خياله وفكره، رغم اختلاف السياقات السوسيو ـ تاريخية والأنساق اللغوية والثقافية... بل وأكثر من ذلك حين تسافر تلك المعايير، عبر القارات والأوطان، تجد من يتلقاها وهي تتخذ لبوسا جديدا ومناسبا، ينسحب ذلك على جميع الفنون خاصة فنون الأدب، فكل الشعوب تنتج وتتلقى القصيدة الشعرية وهي تتكون من أبيات وتعتمد الإيقاع والصور البلاغية... وكل الشعوب تنتج حكايات تتخذ نفس المكونات الأسلوبية والسميائية والشخصية والفضائية...

1- تعريف الحكاية الشعبية :

من هنا تشابه التعريفات لفنون الأدب عند الشعوب، سواء كانت شعرا أو مسرحا أو حكاية. وإذا أخذنا الحكاية الشعبية، وهي موضوعنا، نجد أنها، في الغالب، هي الحكاية التي تقوم على سرد الأحداث في وحدات حكائية صغرى متتالية، وعلى شخصيات إما

بشرية وإما ماورائية وإما حيوانية في فضاءات وأزمنة مناسبة لها... وعلى طاقة تخييلية عجائبية تفردها، وتعتمد على الحكي الشفاهي المنغم، في الغالب، بهدف المتعة والتربية. وهي حكاية قصيرة لا تختلف في حجمها عما نسميه حاليا بالقصة القصيرة.

وتعريفات الحكاية الشعبية لا تخرج عن تلك المحاور، فالباحث ميشيل سامنسن Michéle Semonsan يؤكد على أن الحكاية الشعبية، "هي حكاية نثرية بأحداث خيالية ومعطيات كذلك. هدفها هو المتعة"[108]، وهي مرتبطة بفعل الحكي، وبالتالي السماع، وبالتخييل : هي حكاية ليست "صادقة". حكاية تستحضر أكثر عالما تقليديا[109] . هكذا يحدد هذا الباحث مرتكزات الحكاية الشعبية في: 1 - التخييل. 2 - ولاواقعية. 3 - الارتباط بالحكي الشفاهي والسماع. 4 - حكاية نثرية. هذه المرتكزات تحتويها الحكايات الشعبية عند جميع الشعوب، وكأنها ذات أصل واحد. هي أيضا حكاية موضوعية بعيدة عن الغنائية، فالسارد يمحي كل أثر للذاتية، أيّ حضور شخصي، لأن الحكاية الشعبية ليس لها مؤلف، لها فقط راو، ناطق رسمي باسم الجماعة[110].

في هذا المستوى المتعلق بأصل الحكاية الشعبية، فإن كثيرا من الدارسين لهذه المادة يبحثون عن جذور وجود الحكاية في مناطق جغرافية مختلفة، فهناك من يجعل أوربا هو مركز انطلاقها، وهناك من يعتبر منطقة الشرق الأوسط هو الأصل ومن يعتبر إسبانيا وشمال إفريقيا الغربية هو منبع الحكاية الشعبية... وهناك من الباحثين من يرى أن أصل الحكاية هو "انحطاط" الأسطورة وتخلصها من العنصر الديني (الياد). إضافة إلى من اعتبر أن الحكاية الشعبية نشأت بالتدريج عبر موتيفات جزئية، تفاعلت،

---

(108) - "Le conte populaire". Edi. Puf. Littératures modernes. Paris. 1980.p.14.

(109) - ن.م.ص، 15.

(110) - Jean Pierre AUBRIT. "Le conte et la nouvelle". Ed. Armand Colin - VUEF. Paris. 2002. p. 99.

تقابلا وتكاملا، فشكلت هذا المتن الشفاهي. ومن اعتبر أن الشروط التاريخية في تطور الشعوب كانت وراء هذا الشكل (بروب). غير أن تلك الشروط التاريخية ليست مجردة، بل يشير هذا الباحث - ف. بروب - إلى اعتبار الطقوس والأساطير، وأشكال التفكير البدائية كما مجموعة من مؤسسات المجتمع منتوجات سابقة للحكاية وتستطيع تفسيرها.

غير أن الفولكلوري لا يقف فقط عند الحكاية. توجد أيضا الملحمة البطولية l'épopée héroïque قريبة من الحكاية بموضوعاتها les sujets وموتيفاتها Les motifs، وهناك ذلك المجال الشاسع من حكايات القديسين Les légendes وهناك ماهابارااتا Mahabbàrata والإلياذة l'Illiade والأوديسا LOdyssée وادّا L'Edda... الخ. كل هذا الإنتاج ترك جانبا. بينما يمكن أن يفسر بالحكاية الشعبية"[111]، وبالتالي يمكن لهذه المواد كلها أن تكون حاضرة، بشكل مباشر أو غير مباشر، في تشكيل الحكاية الشعبية. حينئذ تكون الحكاية الشعبية مركبة من ثقافة سردية واجتماعية واسعة تراكبت بالتدريج. ويبقى هذا الرأي تخمينا أقرب إلى الواقع من غيره من التخمينات الأخرى... والمؤكد أن ذلك الأصل أنتج تنوعا خاصا في الحكي الشعبي. لذلك ومنذ القدم وجدت :

- **"الحكايات العجيبة Les contes merveilleux "** : التي تتميز بشخصياتها البشرية، من أطفال ونساء ورجال، والغريبة، من مثل الغول والوحوش والشيطان، وبأشياء وظواهر طبيعية تتمتع بقوى سحرية خاصة، تتحرك في فضاءات وأزمنة عامة مناسبة لتلك الشخوص وأفعالها.

- **"حكايات الحيوانات Les fables "** : والتي تشكل الحيوانات، المتوحشة أو الأليفة، القوية والضعيفة، شخصياتها الرئيسية. تتمتع بنفس القدرة الفكرية والطاقة اللغوية التي يتمتع بها الإنسان بل

(111) - Vladimir Ja. Propp. "Les racines historiques du conte merveilleux". Traduit du russe par Lise Gruet - Apert.. NRF. Edi Gallimard. Paris. 1983 p. 36 -37.

بنفس القدرة الفكرية والطاقة اللغوية التي يتمتع بها الإنسان، بل وأكثر من ذلك أن أضعف الحيوانات هو، في الغالب، الذي ينتصر في النهاية مستخدما ذكاءه وحيله. هي أيضا حكايات تنطوي على عبر وأبعاد تربوية وتوجيهية كثيرة ومهمة يستفيد منها الإنسان.

- "الحكايات الساخرة Les contes facétieux : التي تكون شخوصها بشرية أو حيوانية بعضها يشخص ظواهر اجتماعية ونفسية تسخر منها الحكاية. لذلك هي حكايات مضحكة وفي نفس الوقت تدفع بالمتلقي إلى تفادي العيوب التي تسخر منها الحكاية...

- "حكايات القديسين Les légendes " : هي حكايات الأولياء والنساك والقديسين، التي يكون أبطالها هم هؤلاء الرجال الذين تلصق بهم خوارق ترفعهم فوق مستوى البشر. وهي حكايات مرتبطة بحدث تاريخي، وبشخصية دينية عاشت في زمن يسهل ضبطه، باعتبارها شخصية حقيقية ألصقت بها خوارق. عكس الحكاية العجيبة. والحقيقة أن هذا النوع من الحكي لصيق بالاعتقاد الديني وبالإيمان...

2 - مواثيق الحكي:

◆ الراوي - المتلقي - الوظيفة :

وكما رأينا أن جميع أنماط الحكي الشعبي هذه، توجد في كافة أنحاء العالم، وبنفس الهيكلة والتصورات العامة، وربما حتى في الأصل. إلا أن الإشكال يبقى دائما في التشابه الكائن بين الحكايات الشعبية عند مختلف الشعوب، بل عند جماعات فيها، لذلك انتبه الباحث الروسي المعروف فلاديمير ابروف، مبكرا لهذا الإشكال، فقال : "...كما أن كل الأنهار تصب في البحر، كذلك كل أشكال البحث التي تدرس الحكايات ينبغي في النهاية أن تعالج مشكلا مهما جدا، لم يتم حله بعد : وهو التشابه الكائن بين حكايات كل العالم.

كيف يمكن تفسير وجود حكايات متشابهة حول الأميرة - كرانويل La Princesse Grenouille في روسيا وفي ألمانيا وفي فرنسا وعند هنود أمريكا، وفي زيلاندا الجديدة، مع أنه لا يمكن البرهنة على وجود علاقة بين كل تلك الشعوب؟"(112).

والحقيقة أن مدخل حل هذا الإشكال ربما يتم، في البداية، بالتركيز على الشروط التاريخية المتشابهة للإنسان وتطوره، مادام هو نفسه يخلق بعض تلك الشروط، من جهة، ومن جهة ثانية على تطور الفكر الإنساني وميوله الروحية، ومن جهة ثالثة على حاجة الإنسان إلى الترفيه عن النفس وتربية الأبناء على القيم السائدة وطقوسها... ثم على سفر الحكاية الشعبية عبر البر والبحر مع سفر الإنسان وارتحاله.

تمثل الحكاية الشعبية نموذج الآداب الشعبية والعالمة الأكثر تنقلا عبر العالم، والأكثر تقاطعا مع بعضها، باعتبارها فنا موغلا في القدم، وباعتبار طبيعتها الحركية السردية المتتالية الوحدات، وباعتبارها سهلة التنقل بواسطة الذاكرة، وباعتبارها تنطوي على تجارب إنسانية عميقة على المستوى التخييلي كما على المستوى المرجعي الاجتماعي والتاريخي والنفسي...

ولأهمية الحكاية الشعبية فقد اعتنى بها الباحثون، جمعا ودراسة، في كل أنحاء العالم المتقدم خلال أكثر من أربعة قرون، فساهموا بذلك في بلورة مناهج البحث وتأسيس قاعدة لتطوير الأنماط السردية العالمة، خاصة القصة القصيرة. ولم يهتم بها في العالم الثالث إلا الباحثون الكولونياليون منذ القرن التاسع عشر، كما في المغرب الذي لم يثر هذا الحكي، وعموم الفنون الشعبية، انتباه

(112) - Morphologie du conte. En préface de "les racines historiques du conte merveilleux". p. 1.

المثقفين فيه إلا في العقدين الأخيرين من القرن الماضي. يدل ذلك الاهتمام بهذا الفن الشعبي على أهميته وغناه. كما كان به الاهتمام في حياة الشعوب، حفظا وتداولا ووظيفة، لذلك كان يتم تداوله ضمن شروط خاصة.

فقد اعتمد الراوي للحكاية الشعبية في كل أنحاء العالم على شروط خارج حكائية، تشكل تلك الشروط طقوسا خاصة يخضع لها السارد والمتلقي معا. فالحكي الشعبي، في الغالب تقوم به المرأة، المسنة أساسا : الجدة أو الأم أو الأخت الكبيرة أو الجارة أو أية امرأة قريبة في العائلة، وفي بعض المناطق من العالم كانت تقوم بعملية الحكي المربية أو الخادمة. ويتم الحكي، في الغالب للأطفال، وفي الليل قبل النوم، وأحيانا يتم الحكي للكبار في الساحات والأسواق، غير أن الحكي الذي يتم للكبار ليس هو نفسه الذي يحكى للأطفال، فيبقى المهم الذي يستهدفه الحكي بشكل رسمي هو الطفل...

تمثل الحكاية الخيط السميك بين طرفي الحكي، الراوي والمتلقين، ولا يمتد هذا الخيط عبثا، بل يحمل رسالة، غير مباشرة، هي عبارة عن تمرير قيم ثقافية وأخلاقية وجمالية وإنسانية، تميز الجماعة التي يتم فيها الحكي. ضمن تلك القيم توجد عملية تعليم اللغة وتحبيبها للمتلقي الطفل سواء عبر مرونة الحكي أو عبر تنغيمه وتكرار مقاطع فيه، فتصبح اللغة محبوبة عند الأطفال ويعملون على تشربها. ومعروف أن اللغة تحمل ثقافة الجماعة، وأيضا تمثل عنصرا مهما في الشخصية الجماعية والفردية، وهي أيضا تثبت الهوية.

يكون دور تلك القيم هو تمتين تماسك الجماعة واستمرار ذلك التماسك. في هذا الإطار تكون الحكاية الشعبية وسيلة تربوية، إلى

جانب كونها وسيلة ترفيهية. فالحكي أيضا يناسب حركية الطفل لاعتمادها على حركية داخلية في الزمن وفي المكان وفي التخيل والتذكر وفي التحريك السيكولوجي، إلى جانب تنوع الشخصيات والأفعال وتقابلها وتناقضها وتفاعلها، والشخصيات، بشرية وغرائبية ما ورائية، وأيضا حيوانات وأشياء تتكلم وتفعل، تساعد البطل أو تعرقله بقوى سحرية خاصة...

هذه العلاقة بين الراوي والمتلقي المباشر، الطفل، ضمن الجماعة، وهذه الوظيفة، غير المباشرة، التي تؤديها الحكاية، والتي تكون واعية أو لاوعية، توجد في الحكي الأمازيغي، نموذج الريف، كما توجد في جميع أنحاء العالم. هما علاقة ووظيفة لم يكن من الممكن أن يقوم بهما، في الأزمنة السابقة، غير هذا الإبداع الجميل والمثير، موازاة للمدرسة التقليدية التي كان يغلب عليها التعليم الديني، في حين مثلت الحكاية الشعبية، غير الدينية، ثقافة شعبية لائكية... ويتم سرد الحكاية الشعبية ضمن طقوس أخرى نركز هنا على المدخل والخاتمة.

◆ عتبات الحكاية :

والشعب المغربي، بمختلف مناطقه وجهاته، له حكاياته الشعبية، كما في المناطق الأمازيغية، وضمنها منطقة الريف. ولأهمية هذه الحكايات راكم الريف منذ القدم خصوصياتها المحلية التي تغني التقاطعات مع شعوب وجماعات أخرى، مهما تباعدت بها المسافات. ومثل تلك الجماعات راكم الريف شروطا واضحة للحكي، نسميها "ميثاق الحكي"، وهو ميثاق ضمني عرفي متفق عليه بين طرفي الحكي : الراوي / الراوية والمتلقي، عبر بنود ذلك الميثاق يتم التواصل بينهما ضمن طرف ثالث يضمهما معا، هو المجتمع الذي يتم تداول الحكاية فيه، وهو في نفس الوقت، الحافظ والضامن

لبنود ذلك الميثاق. ورغم أن تلك البنود عديدة تتعلق بزمن الحكي وبطبيعة الراوي والمتلقي والعتبات اللازمية الرئيسية، نشير فقط إلى هذه الأخيرة والتي تحقق بها الحكاية الريفية جزء من كونيتها، كما تنطوي بها على جزء من محليتها أيضا.

◆ مدخل الحكاية / العتبة الأولى:

يمثل هذا المدخل أحد مواثيق الحكي، هو ميثاق ضمني عرفي متفق عليه بين طرفي الحكي : الراوي والمتلقي، فيتم التواصل بينهما ضمن المجتمع أو الجماعة التي يتم فيها الحكي، ليصبح هذا الحكي مضمونا ومستمرا قادرا على أداء وظيفته. تشكل هذه العتبة، إلى جانب العتبة الثانية التي تغلق الحكي، لازمة تتكرر بنفسها مع كل حكاية، بغض النظر عن نمط الحكي. وهي عتبة مشتركة كمبدإ في جميع الحكي الشعبي عند كافة الشعوب، وهي مستويات : المستوى الأول هو عبارة قصيرة تتكرر في كل الحكي عند كل الشعوب والجماعات : بنفس المعنى، رغم اختلاف الصياغة. وهي عبارة "كان ياما كان في قديم الزمن" كما في العربية، وفي الإسبانية Habia una vez، أو في الفرنسية "Il y avait une fois" أو في الأمازيغية "ⵜⵓⵖⴰ ⴷⵉ ⵣⵎⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⴰⵏ/Tuva di zman n waman". يتكرر هذا المستوى ولو تناسى الراوي المستوى الثاني. فكأنها عبارة لصيقة بعملية الحكي نفسها. أما المستوى الثاني فكثير التنوع وفي نفس الوقت يتكون من جمل عديدة.

ففي بعض المناطق الفرنسية نجد مثل هذه العتبة الافتتاحية: "كان هناك مرة، يكون هناك مرة"، ثم يضيف الراوي "Cric" ليرد المستمعون بصوت واحد: "Crac". والكلمتان الأخيرتان هما كلمتان اختباريتان متبادلتان بين الراوي والمستمعين، فالأولى يختبر بها

الراوي مدى استعداد سامعيه لتلقي الحكاية، بينما يشير هؤلاء في الثانية إلى كامل استعدادهم وفي نفس الوقت يثيرون الراوي ليكون أكثر نباهة في حكيه. ليتأكد بأن سامعيه منتبهون، ومتلقون باهتمام وفي مناطق أخرى من فرنسا ترد العبارات التالية :

« Il y avait une fois ;
Cric, - Crac, - Sabot, - Cuiller à pot ! - Soulier de Dieppe, - Marche avec, - Marche aujourd'hui, marche demain.
A force de marcher on fait beaucoup de chemin.
Je passe par une forêt où il n'y avait point de boit, par une rivière où il n'y avait pas d'eau, par un village où il n'y avait pas de maison.
Je frappe à la porte et tout le monde me répond.
Plus je vous en dirai,
Je ne suis point payé pour vous dire la vérité.
Il y avait une fois, - par une bonne fois... » (113)

ورغم أن مثل هذه اللازمة تصعب ترجمتها، فهي شبيهة بالعبارات المأثورة في أية لغة، حيث تعتمد على ثقافة محلية خاصة، إلا أني سأحاول تلخيصها لأقرب المعنى إلى القارئ... "قبقاب، - ملعقة حساء، - حذاء دييب (114)... سرت مع، أسير اليوم، أسير غدا، قطعت طريقا طويلة، مررت في غابة لا أشجار فيها، ومررت بنهر لا ماء فيه، وبقرية لا منزل فيها، طرقت الباب أجابني كل الناس، ليس لي ما أقول، ولم أتلق أجرة لأقول لكم الحقيقة. كان هناك مرة - مرة جميلة..."

يبدأ هذا الافتتاح بالتذكير الضروري والدائم بأن ما سيُسمعه الراوي يعود إلى الزمن القديم، وهو أمر يؤكد استمرار الحكي الذي انطلق من القديم... ثم بعض الكلمات التي تنبه المتلقين. ثم حذاء

(113) - "Nicole Belmont. "Poétique du conte". Ed Gallimard.Paris. 1999. p. 61.

(114) - دييب مدينة ساحلية وصناعية تقع على بحر المانش.

دبيب والمشي العبثي، الذي يفرغ الكلمات من معانيها: فالغابة لا أشجار فيها، والنهر لا ماء فيه، والقرية لا سكان فيها، ورغم ذلك حين طرق الباب أجابه كل الناس... يستفاد من هذه العبارات أن الحكاية التي سيحكيها الراوي لا فائدة منها، هي أقرب إلى الهذيان منه إلى الكلام المفيد. وهو لن يقول لهم فيها الحقيقة لأنه لا يتلقى أجرا على ذلك. وحتى لو تلقى أجرا فلن يخرج هذا المدخل من طبيعته تلك. وهو ما يؤكد أن التقليد عند الراوي وعند المتلقين، فيما يتعلق بحقيقة الحكاية الشعبية، هو أنها ضرب من الخيال القريب من الكذب، إلا أنها خيال وكذب لابد منهما.

وفي بعض المناطق بالجزائر، مثلا:

"كان يا ما كان خيمتْنا من حرير، خيمتْك من القطن، وخيمة عديانْنا مليانا عقارب وفيران"[115]. وفي القبايل نجد "الراوي، يقول : أما شو – يا ما حدثو – اللهم اجعل حكايتي ممتعة، ومسلية وطويلة، من منكم يقول : "آهو؟" يرد المستمعون بصوت واحد : "آهو"، يضيف الراوي: "ستجدون في حكايتي لذة كتلك التي تجدونها في جرة عسل..."[116].

نلاحظ في اللازمتين ما يدل على تميز الراوي بموقعه المنتج للحكي فيستحق خيمة من حرير، وما يفيد المستمعين ليتمتعوا بخيمة من قطن، أما لغيرهم، وهم أعداؤهم الذين لا يشاركونهم أجواء الحكاية، فخيمة "مليانا عقارب وفئران". وعند القبايل، في الجزائر، ما يفيد قدم الحكاية وضرورة انتباه المتلقي، ليتمتع بحكاية مسلية ممتعة لذيذة مثل العسل، والعسل هنا ليس إلا الحكاية تقطر

(115) – عبد الحميد بورايو : "الحكايات الخرافية للمغرب العربي : دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات". ط، دار الطليعة. ص. 7 - 8.
(116) – ن. م. ن. ص.

عسلا في آذان المستمعين، سواء بالأحداث الغريبة المفاجئة التي تتعاقب في الحكاية، أو في مغامرات الشخوص، أو في طريقة الحكي، بل حتى هذه الافتتاحية قد راعت أسلوب الحكي المنغم عبر التكرار أو عبر سجع الجمل وفواصلها الإيقاعية...

أما لازمة الحكي في الريف فتتشكل كالتالي :

"ⵃⴰⵊⵉⵜ ⵎⴰⵊⵉⵜ ⵙⴽⵙⵓ ⵜⵢⴰⵣⵉⴹ، ⵏⵛⵛ ⴰⴷ ⵛⵛⵖ ⵜⴰⴷⵎⴰⵔⵜ، ⴽⵏⵏⵉⵡ ⴰⵜ ⵛⵛⵎ ⵜⴰⵅⵔⵓⵔⵜ"

(حكاية مرجوة/ مرغوبة، مثل الكسكس بالدجاج، أنا آكل الصدر، وأنتم تأكلون المؤخرة"، ثم لحظة صمت، فينطق المستمعون : "سير ما تخاف ⵎⴰⵍⴰ ⵜⵡⴷⴷⴰⵔ ⴰⵜ ⵏⴰⵣ (إذا ضاعت نتذكرها)". ثم اللازمة المقتضبة التي تكاد تشكل جزء بنيويا من تركيبة الحكاية، وهي ⵜⵓⵖⴰ ⴷⵉ ⵣⵎⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⴰⵏ (كان في زمن الماء / الطوفان، أي في الزمن القديم)".

تتكون هذه اللازمة من أربع وحدات متساوية، هي جمل مسجوعة، تطيل الراوية مقاطعها الصوتية، فتشكل مدخلا منغما في الوحدتين الأولين بمقطعين صوتيين هما "جيت"، وفي الوحدتين التاليتين "آت". ويظهر بداية أن الوحدة الأولى المكونة من كلمتين "حاجيت ماجيت" ذات مصدر لغوي عربي. أما العبارات الأخرى فترتبط بالسياقات النفسية والاجتماعية من خلال بعدين : يشير الأول إلى المتعة التي يمكن أن تثيرها الحكاية، وهي باب من التشويق، قصد الإصغاء إلى حكاية جميلة وممتعة ولذيذة. والثاني يتعلق بكون تلك المتعة تحتاج إلى تجسيد، فلا يماثلها، ماديا، إلا وجبة أمازيغية معروفة في المنطقة المغاربية، هي الكسكس بالدجاج، وجبة تعتبر ألذ وأخف وأغنى، فيتم تشبيه الحكاية تشبيها بليغا تمثيليا بهذه الوجبة في ذلك البعد المثير للاستعداد للمتعة،

وكذلك في بعد التغذية، فإذا كانت الوجبة غنية ومغذية فإن المشبه (الحكاية) مغذ للروح والعقل والخيال.

تتخذ هذه اللازمة في الحكاية الأمازيغية شكلا ومضمونا متميزين، فهي لا تحمل عبارات دينية أو عبارات تمجد السلاطين، كما في كثير من مناطق المغرب والعالم العربي، ولا تحمل ما يشير إلى الطبيعة التخييلية "الكاذبة"، كما في بعض البلدان الأوربية. بل هي عبارات ذات بناء خاص وإيقاع متميز، وذات مدلول يشجع على تلقي وتعلم الحكي، وبذلك تشبهها لازمة الحكي القبايلي، التي تجعل السماع للحكاية مثل تذوق العسل. وحتى عبارة تأكيد المستمعين لانتباههم ليست مجرد كلمة، وإنما هي جملتان الأولى عربية دارجة والثانية أمازيغية تعايشتا منذ القدم، وتشيران إلى استعداد المتلقين لمساعدة الراوية وإلى إمكانية تعلمهم الحكي.

من هذه الزاوية تحمل هذه العتبة بعدا كونيا، باعتبارها لازمة في الحكي وبتأدية وظيفتها النفسية، إذ تهيئ المتلقي للانتقال من واقعه اليومي ومن زمنه المعاش إلى لاواقع الحكاية وزمنها الغرائبي، وإلى إثارتها انتباه المستمعين؛ وبعدا محليا يتشخص في التركيب اللغوي وتنظيم الفواصل الموسيقية، وفي التشويق للاستماع عبر العودة إلى تشبيه تمثيلي منتزع من عمق المجتمع الريفي...

◆ إغلاق الحكاية /العتبة الثانية:

هي لازمة إغلاق الحكاية، كما عند مختلف الشعوب والجماعات، أيضا، تختلف فقط في صياغتها. فعند العراقيين تنغلق الحكاية بـ"حكاية كنا عندكم وجئنا لو بيتنا قريب لجلبت لكم حملا زبيبا". أو "لو بيتنا قريب لجلبت لكم ثلاث رمانات واحدة لي وواحدة لأم علي

(الراوية نفسها) والثالثة لراوية الحكاية"[117]. لازمة خفيفة مثيرة ولكنها محايدة ليست لصالح ولا ضد الحكي. رغم أن الإشارة إلى الزبيب تفيد أن ما تم حكيه لا يخلو من لذة. وفي العبارة الثانية ما يدل على أن الراوية وحدها تستحق المكافأة، فلو استطاعت لأتت بثلاث رمانات واحدة لها وثانية لها أيضا (كأم علي) وثالثة لها (كراوية)، غير أن كلا العبارتين لا تخلوان من مسحة ساخرة، فكأن الراوية لم تقتنع بالحكي الذي أسمعته...

أما في بعض المناطق بالجزائر فنجد "خرفتنا دخلت الغابة، والعام الجاي تجينا صابة"، وفي بعض المناطق في المغرب، وأيضا في الجزائر، "حكايتنا شدت الواد الواد... وأنا وليت مع الجواد"[118]. فالحكاية ضاعت في الغابة، أي انتهت، ولا تنتظر أي فائدة آنية من عملية الحكي، فكأن الراوية تشير إلى عدم الاستفادة من الحكي لذلك لابد من انتظار دورة الإنتاج الفلاحي. أو على الأقل أن تلك الاستفادة ليست مباشرة، فالحكاية تشتغل في ذات المتلقي لتسهم في تكوين شخصيته على المدى البعيد.

وفي فرنسا يتم إغلاق الحكاية بعدة نماذج من العتبات، وذلك حسب المناطق، فترد مثلا: "حين رأيت هذا ـ اشتريت جروا ـ امتطيت ذيله، تكسر الذيل ـ عوضته له بذيل من الزبدة فذاب ـ عوضته بذيل من حديد ـ فقضيت فصل الشتاء كله ـ وعوضته بذيل من الصلب ـ فوصلت إلى هنا"[119]. أو "حين كنت صغيرا دعيت إلى حفل، فذهبت لابسا رداء من نسيج العنكبوت، وقبعة من زبدة، ونعلا

(117) - عمر محمد الطالب: "أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية"، ضمن الموسوعة الصغيرة، عدد 86. ط. دار الناشر للجاحظ - بغداد، ص. 5 - 6.
(118) - عبد الحميد بورايو. ص. 10.

(119) - N. Belmont . p. 87.

من زجاج. ولكن حين دخلت الغابة تمزق ردائي، وحين دخلت الحقل أذابت الشمس قبعتي، وحين مشيت على الجليد تكسر نعلي (كراك)، هكذا خرجت الحكاية من كيسي"[120].

فحين رأى الراوي ما رأى في الحكاية أراد أن يخرج من عالمها فامتطى ذيل جرو، وقضى زمنا، بما فيه فصل الشتاء بكل برده، إلى أن عاد لعالمه، فكأنه كان يهرب من عالم الحكاية. أما اللازمة الثانية فتوحي باحتفاء الصغار بالحكي وكأنهم في حفل، ولكن حين يكبرون يدركون أن الحكاية عبثية ولا فائدة منها. والراوي نفسه لم يستفد من ورائها أي شيء. غير أن هذه اللازمة تمثل حكاية صغرى على هامش الحكاية الرئيسية، بل تقع خارجها كحكاية ساخرة، تحتفي بالتلاعب اللفظي...

أما لازمة الحكاية الأمازيغية في الريف، فتتشكل كما يلي :

"ⴰⵣⵣⵉⵖ ⴷ ⵙⵙⴰ ⴷ ⵙⵙⵉⵀⴰ, ⵡⴰⵔ ⴷ ⴰⵢⵉ ⵉⵇⴱ ⵛⴰ, ⴰⵣⵣⵉⵖⴷ
ⵟⴰⴷⵓ ⵟⴰⴷⵓ, ⵓⴼⵉⵖ ⵔⴱⵄⵔ ⵓⴼⵇⵇⵓⵙ, ⵉⵙⵉⵅⵜ ⵉⴷ ⵊ ⵉⵍ ⵏ
ⵡⵙⵏⵓⵙ, ⵡⵍⵉ ⵉⴷ ⵖⴰ ⵢⵣⵣⵏ ⵉⵅⵅⴰ ⵃⵓⵙ, ⵜⴰⵇⵇⵉⵄ ⵉⵢⵉ ⵉⵍ ⵏ
ⵜⵃⴰⵇⵇⵓⵙⵜ, ⵜⵛⵛⵉⵜ ⵜ ⵢⵏⴷⵓⵙⵜ ⵜⴰⵔⵔⵛⵜ ⵏ ⵉⵍ ⵏ ⴷⴷⵟⵟⵓⵙⵜ

(مررت من هنا وهناك، ولم استفد شيئا، مررت بحاشية الحقل، وجدت حملا من الفقوس، حملته على ظهر جحش، كل من يمر يمد يده، يأخذ من الحمل، بقيت لي فقوسة واحدة أكلتها النعجة التي تستحق الضرب بالعصا)".

تدل هذه الخاتمة بوضوح على عدم استفادة الراوية من عملية الحكي. وتتخذ مضمونا كونيا وبناء محليا مرتبطا بالحياة اليومية لأهل الريف، فيتم تسجيع العبارات وإغراقها في جو إيقاعي مثير،

(120) - N. Belmont. p. 87.

فالعبارة الأولى تتكون من ثلاث وحدات لغوية تنتهي كلها بالألف الممدودة، وتعبر صراحة عن عدم استفادة الراوية من عملية الحكي، أما العبارات الموالية فتتكون على الأقل من ست وحدات منغمة بأصوات خفيفة مهموسة، (وسْ)، يتكرر هذا المقطع ثلاث مرات، وتتلوه ثلاثة مقاطع أخرى يتغير فيها التنغيم تغيرا طفيفا، حيث يضاف صوت "ت" إلى المقاطع السابقة على الشكل التالي (وسْت). ونتيجة لكثافة التنغيم وللسخرية الخفيفة من الذات الحاكية، ينشغل المتلقي / الطفل بذلك الإيقاع الذي يميز عبارات العتبة، وينسى ما ترمي إليه. أما مدلولها فلا يخرج عن الطبيعة المجتمعية للريف التي كانت تقوم على الفلاحة وتربية الماشية وعلى التعاون.

تشترك الحكاية الشعبية الأمازيغية مع مثيلاتها بباقي مناطق العالم في مثل هذه العتبات، غير أنها في الغالب تشجع في العتبة الأولى على تلقي الحكي والعناية به، عكس كثير من المناطق في العالم، التي تضمن تلك العتبة، كون ما سيحكى ليس إلا "خيالا" و"كذبا"، أما بعد أن تنجز الراوية في الريف مهمتها، وتتأكد أنها حققت هدفها بالحكاية، حينئذ تشير في العتبة الأخيرة، كما يفعل كل الرواة في العالم، أنها لم تستفد شيئا. غير أن بناء العتبتين في الحكي الريفي له نكهة خاصة سواء في تنغيمهما أو في سخريتهما الخفيفة أو في تشكلهما، كوحدتين حكائيتين صغيرتين مرتبطتين بالمحكي، رغم أنهما تقعان على هامشه، لذلك ينتظرهما الأطفال باهتمام كبير ويطلبونهما إذا حاولت الراوية التخلي عنهما.

ورغم أن العتبتين في شكلهما وبديهيتهما، تبدوان عبثيتين وشبه زائدتين، إلا أنهما تؤديان وظائفهما الخاصة، فالأولى تنتزع المتلقي

من عالمه الواقعي لتدخله بالتدريج، عبر التشويق السلبي أو الإيجابي، إلى عالم الحكاية الذي لا تربطه أية علاقة بالعالم الأول، سواء في طبيعة شخصياته وكائناته أو بأمكنته أو بأزمنته الغريبة والهلامية. وفي كثير من الأحيان يستمع المتلقي/الطفل إلى الحكاية، وقبل أن يعود إلى عالمه الواقعي يكون على عتبات عالم الأحلام لحظات الارتخاء تحت ضغط النوم.

أما اللازمة الأخيرة المغلقة للحكاية، فهي بمختلف صيغها، تجعل المتلقي لا يتشبث كثيرا بعالم الحكاية، حين تشير إلى أن الحكاية لا تفيد شيئا، وفي نفس الوقت تنتزعه من ذلك العالم العجيب والممتع، الذي ينتهي في الغالب بانتصار البطل الضعيف وعودته إلى بلدته معززا، أو يتزوج بالأميرة ويصبح ملكا. فكي لا يتشبث بمثل هذه الأوهام أو الأحلام، على الأقل، لابد من وحدة حكائية صغرى خارج الحكاية الكبيرة، لا تقل متعة مما رآه في عالم الحكاية، فالجمل مسجوعة ومنغمة، والدلالة ساخرة ولكنها مرتبطة بالواقع اليومي، فمثلا في خاتمة الحكاية الأمازيغية تتعلق الدلالة بنوع من المنتوج الفلاحي المعروف الذي لا يتم الإقبال عليه في الاستهلاك، منتوج مأخوذ من حقل على ظهر جحش، إحدى أهم الدواب المعروفة في السياق الأمازيغي، وأن الناس يمدون يدهم ويأخذون من الحمل، كإشارة غير مباشرة إلى التعاون والتضافر، والنعجة التي أكلت الفقوسة الوحيدة التي بقيت، هي أيضا من البهائم المألوفة جدا في تلك المناطق...

كل عناصر الخاتمة تجر المتلقي (الطفل) خارج عالم الحكاية، إلى شروط حياته الخاصة. لذلك لم تقتصر الراوية فقط على عبارة تعبر مباشرة عن عدم الاستفادة فيعود المستمع، والراوية أيضا، إلى عالم الواقع. إضافة إلى ذلك تمنع هذه اللازمة الأخيرة المتلقي من

أن يؤمن بعوالم الحكاية، فتتداخل له وحداتها مع الطقوس الاجتماعية والدينية السائدة...

3 - بنية الحكاية :

إلى جانب بنود ذلك الميثاق، في مقدمته العتبتان، تتخذ هذه الحكاية أيضا كونيتها باعتمادها :

- نفس النسق البنائي السردي المتنامي والمتسلسل الحلقات، المعروف في الحكي الشعبي في كل مناطق العالم. فالحكاية الأمازيغية تتكون من مجموعة وحدات حكائية صغرى بشكل نهري عمودي، دون تفرعات أو انزياحات تثير الاهتمام. يجعلها هذا النسق أكثر بساطة وأكثر سهولة للاستيعاب. وهي، مثل جميع شبيهاتها في العالم، تتكون من عناصر محدودة وثابتة "لامتغيرة"، فتركيب الحكاية الشعبية هو دائما متماسك، ومنطقي وواضح. تشبه دائرة تتضح خلال مسار الحكي، وتنفتح مع بداية الحكاية وتنغلق مع نهايتها[121].

- نفس طبيعة الشخوص البشرية، فنجد المرأة والفتاة والطفلة العجوز كما نجد الطفل والفتى والرجل. ونجد حيوانات لها إمكانات بشرية فكرية ولغوية، وأخرى بقوى خارقة تتجاوز طاقة الإنسان. وشخصيات وحيوانات خرافية مثل الغول والنسر والفرس، لها طاقة تحولية عجائبية. تجسد أغلب هذه الكائنات الأخيرة الشر في صوره المطلقة، ويواجهها البطل ثم ينتصر عليها. غير أن هذه الشخصيات الضرورية التي تمثل محرك الحكاية، مجردة من أي عمق داخلي، لا

(121)- "Le conte et la nouvelle". p. 100.

دواخل لها، ولا تعيش أية تناقضات داخلية خاصة، هي شخصيات مسطحة، لا يحركها إلا كونها تشخص العناصر الطقوسية للعقدة. تشبه البيادق التي تؤدي وظائف معينة، بل هي نفسها وظائف [122].

- نفس طبيعة الفضاءات الواقعية والماورائية، جبال ووديان وبحور وغابات وبيوت وقصور، فوق الأرض كما تحت الأرض. هي فضاءات بدون حدود وبدون مواصفات واقعية يسهل التعرف عليها... توجد في أية حكاية عجيبة أخرى...

- ونفس التعامل مع الزمن، فالحكايات الشعبية تعود دائما إلى الماضي البعيد، وهو ماض بلا تاريخ محدد، يقع خارج الزمن نفسه، ليس له موقع زمني معين. هو زمن خاص أو "تحت ـ التاريخي infra - historique ". هو زمن يحتاج إلى تلك المداخل والمخارج التي تحدثنا عنها، كي يدخل المتلقي إليه أو يخرج منه. هو "زمن توجد فيه الحيوانات متكلمة"، "زمن قديم حيث تحركت، على أرض منطقة بروتاني، الجنيات على قمم الجبال وفي السهول تزرع الكلأ" هذا هو زمن الحكاية، "زمن يفجر زمنية عالمنا اليومي" [123].

- كما تعتمد نفس الحكي الشفاهي القائم على إيقاع خاص وتكرار المقاطع اللغوية مع صيغ الإنشاد. يتلقاها متلق في الغالب طفل...

- وإذا كان السارد في الحكايات العالمية، في غالبه، هو المرأة فإن الحكي الأمازيغي، خاصة في الريف، نسوي بالمطلق... والمرأة تتخذ أيضا مواقع مهمة في الحكاية، كبطل وكمساعد وكمعرقل...

---

(122) - نفس المرجع. ص. 101.
(123) - ن. م. ص. 100.

- وكما في الحكي على المستوى العالمي، يتدخل المتلقون في ضبط الحكي وتوجيهه إذا اضطربت الراوية...

4 - التناصات الحكائية :

إلى جانب ذلك، نعثر على عدة وحدات حكائية صغرى، توجد في حكايات مختلف أنحاء العالم، مبثوثة في الحكاية الأمازيغية الريفية. فمثلا الوحدة الصغرى التي تتعلق برضيع تسلمته عجوز وربته على أنه ابنها إلى أن بلغ سن الرشد، هي وحدة كائنة في حكاية "الفتيات الثلاث" الأمازيغية. توجد أيضا في حكاية "Trente - de Paris" (124).

كما أن وحدة حكائية صغرى، في الحكاية الأمازيغية المعروفة بـ"نونجا ذات الشعر الطويل"، التي أخذتها الغولة وأسكنتها في غرفة عالية معزولة وبنافذة واحدة، حين تعود الغولة من صيدها تنادي نونجا لتدلي لها ضفيرتها الطويلة فتصعد بها الغولة إلى الغرفة. تتناص هذه الوحدة أيضا مع وحدة حكائية صغرى فرنسية بعنوان "فتاة في القلعة La fille dans la tour" (125).

كذلك الأمر مع بنت الغول والغولة، التي تزوجت بشاب بشري، حين اكتشف الأبوان الزوج أرادا التهامه وابنتهما، فهرب الشابان على ظهر فرس ليتبعهما الأبوان، فتمكن الشابان من عرقلتهما، ثم انفلتا. هذه الوحدة تناصت مع وحدة في حكاية أوربية هي "بنت الشيطان La fille de diable" ...

(124) - Nicole Belmont. p. 81.

(125) - ن. م. ص. 204.

هذه التناصات كثيفة بتكرارها في حكايات مختلفة متباعدة الوجود الجغرافي والتاريخي، بحيث توجد عناصر منها في الصين وأخرى في مصر وأخرى في أوربا وفي إفريقيا... وخلال عمق الزمن الممتد، توجد في هذا الحكي الأمازيغي الريفي شذرات من رواية الحمار الذهبي لأبوليوس، التي كتبت في القرن الثاني الميلادي، كما رأينا في الفصل الأول... فكأنها وحدات انتشرت في السماء لامعة ثم هوت مبعثرة في كل حكاية لكل منطقة في العالم. هذا التبعثر أساسا هو تبادل التجارب غير المباشرة في هذا المجال عبر التاريخ.

5 - التقاطعات الحكائية :

وإذا كانت تلك المكونات تُدخل الحكاية الأمازيغية في الكونية بوضوح، فإن تشابه، وأحيانا، تطابق كثير من الحكايات الأمازيغية مع حكايات شعوب أخرى، في كثير من أقطار العالم، هو ظاهرة مثيرة جدا. ولنشر إلى بعض النماذج من ذلك : تتداول في الحكي الامازيغي حكايات من مثل "الإخوان السبعة وأختهم الصغرى"، هذه الحكاية بصيغ تختلف في بعض الجزئيات، تنتشر في كل أوربا محتفظة على نفس هيكلها[126]. وكذلك حكاية "الغول بسبعة رؤوس"، تنتشر في بلدان كثيرة في مصر وأوربا باسم "الوحش بسبعة رؤوس"، مع اختلافات تفرضها الشروط المجتمعية وسياقات الحكي.

ونفس الشيء مع حكاية ساندريون Cendrion أو ساندريلا Cendrilla، توجد في الحكاية الأمازيغية بنفس العنوان ولكن بالأمازيغية، وهو "مارغيغضا" أي ارميدة، كما في الدارجة المغربية،

(126) - ن. م. ص. 102.

أو الممرغة في الرماد... والأمثلة كثيرة. وأحيانا نعثر على نفس الوحدات الحكائية في عدة حكايات أخرى أمازيغية وأجنبية.

كيف انتقلت الحكاية من منطقة في العالم إلى أخرى؟ ما هي وسائل سفرها؟

من المؤكد أن ذلك التشابه، وأحيانا التطابق، لا يمكن أن يكون نتيجة صدفة. لذلك يمكن أن نقسم ذلك التشابه إلى مستويين : الأول، ويتعلق بتشابه الصورة العامة للحكاية وبتنوع أنماطها وبميثاق الحكي وببنيات الحكاية، لا يمكن أن يتم ذلك إلا عبر تلك الطبيعة الإنسانية التي تجعل الإنسان في كل رقعة من العالم يبدع فنا وأدبا. وفي مجال الحكاية تشابهت بنود ذلك الميثاق، بما فيها افتتاح وإغلاق الحكي.

أما المستوى الثاني، ويتعلق بتشابه حكايات أو تناصها في وحدات حكائية صغرى، لا يمكن إرجاع ذلك إلى تشابه الطبيعة الإنسانية فقط، إذ يستحيل أن يكون هذا التشابه هو نفسه المنتج لنفس الحكاية أو لنفس الوحدات بين كثير من الشعوب، لذلك نركز على معطى ثان شكل أهم عنصر في التواصل الإنساني، وفي انتقال كثير من التجارب اللغوية أساسا، بما فيها هذه العناصر التي ذكرناها أخيرا، أقصد معطى الترجمة.

فقد أدت أسفار وتنقلات الأفراد والجماعات، من منطقة إلى أخرى، إلى تلقي تلك المتون أو أجزاء منها، فتم نقلها من لغة إلى أخرى عبر الترجمة الشعبية التي لا يمكن أن تعود إلى أي شخص معين مثل الحكاية الشعبية نفسها. غير أن تلك الترجمة تراعي السياق الذي تنقل إليه المادة المترجمة، فتتغير الظواهر حسب ما

تقبله الثقافة المستقبلة، بما فيها من عادات وطقوس وأفكار، تنتقي الظواهر والأسماء التي تناسب السياق، لذلك يصبح الوحش بسبعة رؤوس، في مناطق من العالم، هو أمْزيوْ أو الغول في الحكاية الأمازيغية، وتصبح "مارْغيفْضا" كعنوان لحكاية أمازيغية، أو "للا ارميدة" كعنوان لنفس الحكاية في الدارجة المغربية، هي "ساندريلا أو ساندريون" في مناطق أخرى من العالم، ويصبح الشيطان الذي أخذ الفتاة الجميلة في قلعة عالية بنافذة واحدة، هو طامْزا/الغولة والفتاة هي نونجا التي أخذتها طامزا ووضعتها في غرفة عالية بنافذة واحدة... هكذا تصبح الترجمة مطية لانتقال الحكاية الشعبية، عبر البحار والبراري. وتخضع هذه الترجمة الشعبية لشروط الثقافة التي انتقلت إليها مادتها...

غير أن التساؤل، الذي يفرضه هذا التنقل، هو ما الأصل الذي تمت ترجمته وما هو الفرع الذي انتقل عبر الترجمة؟ ذلك ما لا يمكن تخمينه، ناهيك عن تأكيده، فكما يمكن أن نخمن بأن الحكاية الروسية أو المصرية انتقلت إلى الصين أو الهند أو إلى إفريقيا، يمكن أن نقول عكس ذلك أيضا. ففي هذا المجال لا يمكن أن توجد ثقافة فيها الحكي الأصلي صدرته إلى مناطق أخرى ...

يدل ذلك على مرونة الثقافة الأمازيغية في تعاملها مع الثقافات الشعبية في العالم، والحكاية الشعبية تشكل أحد أهم عناصر تلك الثقافات. كما يدل على عمقها الكوني والإنساني، وعلى تفتحها وقدرتها على المثاقفة، فالشعب المغربي بكل جماعاته، خاصة على شاطئ المتوسط، يغني ويغتني باستمرار.

6 – نموذج مقارن :

ⵜⴰⵛⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⵏ ⵡⴰⵡⵎⴰⵜⵏ ⴷ ⵡⴰⵎⵥⵉⵡ [127].

ⵅⴰⵊⵉⵜ ⵎⴰⵊⵉⵜ, ⵙⴰⵇⵙⵓ ⴷ ⵄⵢⴰⵣⵉⵜ, ⵏⴽⴽ ⴰⴷⴽⴽⵖ ⵜⴰⴷⵎⴰⵔⵜ ⵇⵍⵉⵡ ⴰⵜⴽⴽⵎ ⵜⴰⵀⵔⵓⵔⵜ.

ⴽⵡⴰⵢⵜ ⵓⵙⵖⴷⵉ. ⵜⵜⴰⵔⵔⴰ ⵏⴷ ⵉⵎⵙⵃⵃⴰⵍ: "ⵙⵉⵔ ⵎⴰ ⵜⵅⴰⵛ, ⵎⴰⵃⴰ ⵜⵡⴷⴷⴰⵔ ⴰⵜⵏⴰⵛ". ⵉⴱⴷⴰ ⵓⵀⴰⵡⴷ.

ⵜⵓⵖⴰ, ⴰⵙⵉⴷⵉ ⴷⵉ ⵣⵎⴰⵍ ⵏ ⵡⴰⵎⴰⵍ, ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⵔⴳⴰⵣ ⵖⴰⵔⵙ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ, ⴰⵊⵊⵉⵏ ⵜⵉⴷ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⵏ ⵉⵅⴰⵍⵊⵉⵔⵏ ⴷⵉ ⴹⵔⵉⵏⵓⵏ ⵜⵜⵎⵔⴰⵡⴰⵙⵏ, ⵎⵉⴽ ⵖⴰ ⵜⴰⴳⵥⴰⴼ ⴷ ⵖⴰⵔ ⵡⴰ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵜⵖⵉⵔ ⴷ ⵡⴰ. ⵜⵎⵎⵓⵜ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⵣⵉ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⵍⵉ, ⵜⵊⵊⴰ ⵎⵎⵉⵙ ⴷ ⴰⵎⵣⵢⴰⵏ ⴷ ⴰⵢⵓⵊⵉⵔ.

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⵍⵉ ⵉⴷⴷⴰⵔⵏ ⵜⴹⴹⵉⵎ ⵜⵙⵢⴰⵎ ⵉⵜⵏ ⵙ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⵉⴷⵙⵏ. ⵎⵖⴰⵔⵏ ⴽⵡⴰⵢⵜ. ⵜⴱⴷⴰ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵍⵉ ⵜⵜⴳⵙ ⵎⵎⵉⵙ, ⵎⴰⴽⴰ ⵓⵔ ⵜⵣⵎⵎⴰⵔ ⴰⵜⵏ ⵜⵛⴰⵔⵣ. ⵜⴼⴰⵅ ⵖⵔ ⵃⵎⵓⵊⴰⵔⵔⴱ, ⵜⵀⴰⵡⴷ ⴰⵙ ⵎⵉⵏ ⵜⴳⵙ. ⵉⵍⴰⵙ: "ⴼⴰⵅ ⵢⵙⵉ ⵜⴰⵄⵓⵛⵜ ⵖⵔ ⵉⵖⵣⴰⵔ ⵅ ⵉⴳⵛ ⵍⵎ ⴰⵜⵚⴰⴱⴱⴰⵍⵜ ⵓⴽⴰ ⵜⵡⵄⵉⵄ ⴷⵅ ⵉⵖⵣⴰⵔ, ⴰⴳⴰⵛⵎ ⴷ ⵏⴷⵡⵏ, ⴰⵔⴱⵉⴱ ⵍⵎ ⴰⵔ ⵉⵇⵇⵙ ⵜⵉⵙⵉⵔⴰ ⵉⴷ ⵖⴰ ⵉⵏⴷⵓ, ⵎⵎⵉⵎ ⴰⴷ ⵉⵏⴷⵓ ⵙ ⵜⵙⵉⵔⴰ ⵍⵙ, ⴷⵉⵍⵉ ⴰⴼⴽⵎ ⵎⵎⵉⵎ ⵙ ⵃⵅⴰⵍⵉ ⴰⵜⴰⵛⴷ ⴰⵜ ⵀⴹⵔⴷ. ⴰⵎⵍⵉ ⵉⵜⵅⵅⴰ.

ⵜⴱⴷⴰ ⵜⵜⴳⵙ ⵎⵎⵉⵙ, ⵜⵜⵉⴽⴽ ⴰⵙ ⴰⵖⵔⵓⵎ ⵏ ⵉⵔⴷⵏ ⴷ ⴷⵟⵏ ⵏ ⵜⵔⵓⵙⵙⵉ, ⴰⵢⵉⵙ ⵍⵙ ⵜⵀⵃⵛ ⴰⵙ ⵉⵢⵔⴷⵏ. ⴰⵔⴱⵉⴱ ⵍⵙ ⵜⵜⵉⴽⴽ ⴰⵙ ⴰⵖⵔⵓⵎ ⵏ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⴷ ⵣⵣⵉⵢⵜ ⵏ ⵣⵣⵉⵜⵓⵏ, ⴰⵢⵉⵙ ⵍⵙ ⵜⵀⵃⵛ ⴰⵙ ⵉⵎⵏⴷⵉ. ⴼⴰⵅⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵍ ⵓⵙⵉⵏⴷ ⵉⵍⵄⵏⵉ... ⵢⴱⴷⴰ ⵡⴰⵔⴱⵉⴱ ⵍⵉ ⵉⵜⵊⵟⵉⴷ ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵓⵢⵉⵙ ⵍⵙ ⵇⵄⴰⵔ ⵣⵉ ⵎⵉⵏ ⵉⵊⵟⴷ ⵎⵎⵉⵙ.

ⵜⵔⴰⵅ ⵖⵔ ⵃⵎⵓⵊⴰⵔⵔⴱ ⵜⵡⴰⵃⴰ ⵍⵄⵏⵉ, ⵜⵀⴰⵡⴰⴷ ⴰⵙ ⵜⴰⵛⴼⵉⵜ. ⵉⵍⴰ ⵙ: "ⴰⴹⴹⴰ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⴷ ⵣⵣⵉⵢⵜ ⵏ ⵣⵣⵉⵜⵓⵏ ⵙⵙⵊⵟⴰⴷⴰⵍ ⴰⵇⵄⴰⴼ ⵣⵅ ⵉⵔⴷⵏ ⴷ ⵜⵔⵓⵙⵙⵉ". ⵜⴷⵡⵔⴷ. ⵜⴱⴷⴰ ⵜⵜⵉⴽⴽ ⴰⵙ ⵉ ⵎⵎⵉⵙ ⴰⵖⵔⵓⵎ ⵏ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⴷ ⵣⵣⵉⵢⵜ ⵏ ⵣⵣⵉⵜⵓⵏ, ⴰⵢⵉⵙ ⵍⵙ ⵜⵀⵃⵛ ⴰⵙ ⵉⵎⵏⴷⵉ. ⵓⵎⴰⵙ ⵜⵙⵙⴽⴽⴰ ⵢⴰⵙ ⴰⵖⵔⵓⵎ ⵏ ⵉⵔⴷⵏ ⴷ ⵜⵔⵓⵙⵙⵉ, ⵉⵔⴷⵏ ⵉ ⵓⵢⵉⵙ ⵍⵙ... ⵎⵔⴰⴷⴷⴰⵛⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵍ...

ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⵙ ⵉⵍⴰ ⵙ ⵎⵎⵉⵙ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵍⵉ ⵉ ⵓⵎⴰⵙ: "ⴰⵇⵇⴰ ⵛ ⴰⵙⵙ ⴰ ⴰⵜⵕⴰⵢⴷ ⵛⴽⴽ ⵖⵔ ⵓⴳⴳⴰⵎ ⵍⵖ ⴰⴷ ⵜⴰⵡⴼⴷ ⵔⵃⵡⵉⵏ. ⵎⴰⵛⴰ ⴰⵇⵇ ⴰⵛ ⵉⵕⵄ ⵜⴰⵛⴰⵔⵔⵓⴷⵛⵜ ⵉⵏⵓ ⵢⴰⵎⴰ ⴰⵙ ⵜⵖⵉⵔ ⵉ ⵉⵎⵎⴰ ⴰⵇⵇⴰ ⵍⵛ". ⵉⵕⴰⵢ ⵓⵎⴰⵙ ⵍⵉ ⵖⵔ ⵓⴳⴳⴰⵎ ⵏ ⵙⵍ. ⵜⴰⵍ ⴰⵙ ⵉⵎⵎⴰⵙ: "ⴰⵕⴰⵢⴷ ⴰ ⵎⵎⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵛ ⴰⵜⵛⵛⴷ, ⵍⵉⵃⵎⵜ ⵜⴰ ⴰⵡⴼⵉⵜ ⵉ ⵓⵎⴰⵛ, ⵎⴰⵛⴰ ⴰⵇⵇⴰ ⴳⴳⵉⵖ ⴷⴰⴼⵔ ⵙⵙⵎ, ⵢⴰⵎⴰ ⴰⵜ ⵉⵛⵛ ⴰⵜⵉⵏⵖ", ⵏⴰⵜⵜⴰⵜ ⵓⵔ ⵜⵙⵙⵉⵏ ⴰⵇⵇⴰ ⵡⵍⵉ ⴷ ⴰⵔⴱⵉⴱ ⵍⵙ, ⵜⵖⵉⵔ ⴰⵙ ⴷ ⵎⵎⵉⵙ.

ⵉⵕⴰⵢ ⵓⵢⵊⵊⵉⵔ ⵍⵉ ⵖⵔ ⵓⵎⴰⵙ, ⵉⵡⵛⴰ ⵙ ⵎⴰⵜⵛⴰ ⵍⵉ, ⵉⵍⴰ ⵙ: "ⵚⵡⵄ ⴰ ⵓⵎⴰ, ⵉⵎⵎⴰ ⵛ ⵜⴳⵙ ⴰⴷ ⴰⴼⵉ ⵜⵏⵖ, ⴰⵇⵇⴰ ⵛ ⵎⴰⵜⵛⴰ ⵍⵉ ⴷ ⴳⴰⵅⵙ ⵉⵙⵉⵖ ⵜⴳⴳⴰ ⴷⴰⴼⵔ ⵙⵙⵎ, ⵏⴰⵜⵜⴰⵜ ⵜⵖⵉⵔ ⴰⵙ ⴰⵇⵇⴰ ⵏⵛⵛ ⴷ ⵎⵎⵉⵙ, ⵓⵛⴰ ⵜⵓⵛⴰⴼⵉ ⴷ ⵎⴰⵜⵛⴰ ⴼⴰ ⴷⴰⴼⵔ ⵙⵙⵎ ⴰⴷ ⴰⵛ ⵜ ⵓⵛⵖ. ⵏⵛⵛ ⵔⴳⵜⵓ ⴰⵇⵇⴰ ⴰⴷ ⵏⵃⴰⵕⵇⵖ, ⴰⴷ ⵓⴼⵓⵔⵖ". ⵉⵍⴰ ⵙ ⵓⵎⴰⵙ: "ⵎⵉⵏ ⵜⴰⵇⵇⴰⵔⴷ ⴰⵎⵎⵓ. ⵉⵎⵎⴰ ⵜⴳⵙ ⴰⵛ ⵜⵏⴰⵖ?". ⵉⵍⴰ ⵙ: "ⵡⴰⵀ, ⵜⴳⵙ ⴰⴷ ⵉⴼⵉ ⵜⵏⵖ. ⵙⵓ ⴼⴰ ⵏⵛⵛ ⴰⴷ ⵜⵍⵃⵖ. ⵛⴽⴽ ⵜⵃⵉⵣⵣⴷ ⴳⴰⵅⵉ ⴰⵎ ⴳⴰⵅⴽ ⵃⵉⵣⵣⵖ ⵏⵛⵛ, ⵎⴰⵛⴰ ⵓⵔ ⴷⴰⴼⵉ ⵇⵇⴰⵔ ⵡⴰⵍⵓ. ⴰⵇⵇⴰ ⵛ ⵚⵡⵄ, ⵏⵛⵛ ⴰⴷⵣⵣⵓⵖ ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰ ⵜⴰⵎⵣⴼⴰⵏⵜ ⵏ ⵔⵎⵛⵎⴰⵛ. ⴳⵎⵉ ⵜ ⵖⴰ ⵜⵡⴰⵔⵉⴷ ⵜⵉⵙⵍⴰⵡ ⴰⵜ ⵙⵏⴷ ⴰⵇⵇⴰ ⵏⵛⵛ ⵜⵜⴽ ⴳⴰⵅⵉ ⵜⴰⵎⴰⵔⴰ. ⵎⴰⵔⴰ ⵜ ⵡⴰⵔⵉⴷ ⵜⵜ ⵜⵓⵣⵖ ⵜⵙⵏ ⴷ ⴰⵇⵇⴰ ⵏⵛⵛ ⵎⵎⵜⵖ".

ⴼⵓⴼⵓⵔ ⵓⴱⵔⵉⵖ ⵍⵉ, ⵉⴳⴳⵓⵔ... ⵉⴳⴳⵓⵔ... ⴼⵓⵅⴰ ⵉⵊⵊ ⵓⵎⵛⵙⴰ ⴼⴰⵔⵡⵙ ⵜⵢⵉⵎⴰⵔⵜ ⵉⵅⵓⵍⴰⵙⵏ ⴷⴳ ⵓ ⵎⵙⵙⵓⵛⵉ ⴷⴰⴼⵔ ⵖⵔ ⵛⴰⵍ, ⵖⴰ ⴷⴰⵔⵃ ⵍⵙ ⵉⵊⵊ ⵏ ⴼⵉⴼⴼⴰⵔ ⵉⵛⵛⵓⵔ ⵙ ⴰⵔⴱⵉⵃ ⵉⵜⵏⴰⵃⵏⵉⵃ. ⵉⵙⵙⵔⵇⵙⴰ ⴰⵎⵛⵙⴰ ⵍⵉ : ⵎⴰⴼⵎⵎⵉ ⴷⴰ ⵜⴰⵔⵡⵙⴷ ⴷⴳ ⵛⴰⵍ ⵓⵔ ⵜⴰⵔⵡⵉⵙⴷ ⴷⵉⵀⴰ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵍⵍⴰ ⴰⵔⴱⵉⵃ?

ⵉⵍⴰⵙ ⵓⵎⴰⵛⵙⴰ ⵍⵉ: ⴰⵣⵖⴰⵔ ⵉⵏ ⴷⵉⵏ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⴼⵔⴰⴷ ⵎⴰⵔⴰ ⵓⴷⵅⵖ ⴷⵉⵏ ⴰⴷ ⵉⴼⵉ ⵉⵛⵛ ⵏⵛⵛ ⴷ ⵜⵢⵉⵎⴰⵔⵜ ⵉⵏⵓ.

ⵉⵍⴰⵙ: ⵜⴰ ⴰⴷⵅ ⴷⵉⵍⵉ ⴰⵏⵣⵕ ⵎⵉⵏ ⵖⴰ ⵉⴳ ⵡⴰⴼⵔⴰⴷ ⴰ.

ⵙⵙⵉⴷⵅⵏ ⵉⵅⵓⵍⴰⵙⵏ ⵍⵉ ⵖⵔ ⴼⵉⴼⴼⴰⵔ ⵍⵉ ⵏ ⴰⵔⴱⵉⵃ, ⵓⵛⴰ ⵉⵅⵅⵖⴷ ⴰⴽⵉⵙⵏ ⵡⴰⴼⵔⴰⴷ ⵍⵉ ⵉⵛⵛⵓⵃⴰⵔⵛ. ⵉⵕⴰⵢ ⴰⴷ ⵉⵏⴷⵓ ⴳ ⵉⵅⵓⵍⴰⵙⵏ ⵍⵉ ⵓⵛⴰ ⵉⵃⴰⵕⵄⴰⵙ ⵓⵢⵔⴰⵎ ⵍⵉ ⵙ ⵓⵙⴰⴱⵍⵉ ⵍⵙ, ⵜⵎⵏⵖⴰⵏ, ⵜⵎⵏⵖⴰⵏ... ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵉⵎⵎⵓⵜ ⵡⴰⴼⵔⴰⴷ.

ⵉⴷⴰⵔⵔⵃⴰⵙ ⵓⵎⵛⵙⴰ ⵍⵉ, ⵉⵍ ⴰⵙ: ⴰⵜⵇⴰⴷⴰⵛ ⵜⵙⵍⵎⴷ ⵉⴼⵉ ⵣⴳ ⵡⴰⴼⵔⴰⴷ, ⵔⴳⵜⵓ ⴰⴽⵉⵛ ⴱⵄⵉⵖ ⵜⵢⵉⵎⴰⵔⵜ ⵉⵏⵓ.

ⵉⵍⴰⵙ ⵓⴱⵔⵖ ⵍⵉ: ⵔⴰⴳⵜⵓ ⵜⵎⵓⴷⴷⵓⵖ, ⴰⵔⴷ ⴷⵡⵔⵖ ⴰⴷ ⵉⵙⵉⵖ ⵜⴰⵙⵖⴰⵔⵜ ⵉⵏⵓ.

ⵉⴳⴳⵓⵔ, ⵉⴳⴳⵓⵔ, ⵉⴳⴳⵓⵔ... ⴼⵓⵅⴰ ⴰⵎⵛⵙⴰ ⵍⵄⵏⵉ ⴼⴰⵔⵡⵙ ⵜⵢⵉⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵍⴱⵀⴰⵉⵎ ⴷⴳ ⵎⵙⵙⵓⵛⵉ ⵏ ⵓⵛⴰⵍ ⵖⴰ ⴷⴰⵔⴰⵃ ⵍⵙ ⵉⴼⴼⴰⵔ ⵉⵛⵛⵓⵔ ⵙ ⴰⵔⴱⵉⵃ. ⵉⵍⴰ ⵙ: ⵎⴰⴼⵎⵎⵉ ⵡⵔ ⴷⵉⵀⴰ ⵜⴰⵔⵡⵉⵙⴷ? ⵉⵍⴰ ⵙ: ⴷⵉⵏ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵙⵙⴰⴳⴰⵔⵜ ⵏ ⵡⵓⵛⵛⵏ ⵎⴰⵍⴰ ⵓⴷⵅⵖ ⴷⵉⵍⵉ ⴰⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵎⵣⵣⵇ.

ⵉⵍⴰⵙ ⵜⴰ ⴰⵕⴰⵢⴷ ⴰⵏⵣⴰⵕ ⵎⵉⵏ ⵖⴰ ⵉⴳ ⵡⵓⵛⵛⵏ ⴰ.

ⵓⴷⴼⵏ ⴷⴳ ⵉⵢⵢⴰⵔ ⵏⵏⵉ ⵉⴼⴼⵖ ⴷ ⴰⴽⵉⴷⵙⵏ ⵡⵓⵛⵛⵏ, ⵉⵣⴰⵟⵔⵉⵜ ⵓⵟⵔⵉⵖ ⵏⵏⵉ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ.. ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵉⵎⵎⵓⵜ ⵡⵓⵛⵛⵏ ⵏⵏⵉ. ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵓⵎⵛⵙⴰ ⵏⵏⵉ : ⴰⵜⵣⴰⴷⴰⵛ ⵜⵙⵍⵊⵎⴷ ⴰⵍⵖ ⵥⴳ ⵡⵛⵛⵏ ⴰ, ⴰⵇⴰⵖⴷ ⴰⴽⵉⵛ ⵟⵄⵉⵖ ⵜⵖⵉⵎⴰⵔⵜ ⴰ ⵏ ⵃⵟⵀⴰⵢⵎ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵔⴳⵜⵓ ⴰⴷⵎⵎⵓⴷⴷⵓⵖ, ⵅⴰ ⴷ ⴷⵡⵔⵖ... ⵢⵓⵢⵓⵔ, ⵅⴰⵡⴷ ⵉⵎⵎⵔⵣⴰ ⴰⴽ ⵓⵎⵛⵙⴰ ⵍⵄⵏⵉ, ⵢⴰⵔⵡⵙ ⵉⵢⵙⴰⵍ ⴷⴳ ⵛⴰⵃ. ⵢⵙⵙⵉⴷⴼⵉⵜ ⴷⴳ ⵉⵢⵢⴰⵔ ⵏ ⵓⵖⵉⵃⴰⵙ. ⵉⴼⴼⵖⴷ ⵓⵖⵉⵃⴰⵙ ⵏⵏⵉ ⵉⵎⵏⵖ ⴰⴽⵉⵙ ⵓⵟⵔⵉⵖ ⵏⵏⵉ ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵜ ⵉⵏⵖⴰ. ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵓⵎⵛⵙⴰ ⵏⵏⵉ: ⴰⵜⵣⴰⴷⴰⵛ ⵜⵙⵍⵊⵎⵓⴷ ⵉⵢⵉ ⵥⴳ ⵖⵉⵃⴰⵙ, ⴰⴽⵉⵛ ⵟⵄⵉⵖ ⵜⵖⵉⵎⴰⵔⵜ ⴰ ⵏ ⵉⵢⵙⴰⵍ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵡⴰⴳⴳⴰⵔ, ⵎⴰⵛⴰ ⵔⴳⵜⵓ ⴰⴷⵎⵓⴷⴷⵓⵖ, ⴰⵔⴷ ⴷⵡⵔⵖ.

ⵉⵎⵏⴰⵅ ⴰⵟⵔⵉⴷ ⵅⴰⵡⴷ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ, ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵢⵉⵡⵄ ⵖⵔ ⵓⵔⴳⵎⴰⵎ ⵉⵛⵛⵓⵔ ⵙ ⵡⴰⵎⴰⵍ. ⵢⵓⴼⴰ ⴷⵉⵏⵏⵉ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵜⵖⴰⵔⵎⵓⵛⵜ ⴰⵥⵥⴰⵜⵙ ⵜⴰⵟⵣⵛⵜ ⵏ ⵙⴽⵔⵓ.

ⵉⵙⵔⵣⵙⴰⵜ : ⵎⵉⵏ ⵜⴰⵅⵏⵉⴷ, ⵎⵉⵏ ⴷⴰ ⵜⵜⴳⴳⴷ?

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⵏⵛⵛ ⴷ ⵢⵃⵃⵉⵙ ⵓ ⵊⵃⵃⵉⴷ, ⵣⵣⵉⵎⵖ ⴷⴰ ⴰ ⴷⴰⵢⵉ ⵢⵛⵛ ⵡⵓⵎⵥⵉⵡ, ⴰⵎⵥⵉⵡ ⵉⵜⴼⴼⵖⴷ ⵥⴳ ⵓⵔⴳⵎⴰⵎ ⴰ ⴽⵓⵃ ⴰⵙⴳⴳⵯⴰⵙ, ⵉⴳⵕ ⴰⵜⵟⴰⵟ ⵏ ⵜⵎⵎⵓⵔⵜ ⴰ ⴰⴷⴰⵙ ⵙⵡⵊⴷⵏ ⵎⵉⵏ ⵖⴰ ⵉⵛⵛ ⵏⵉⵖ ⴰⵜⵏ ⵉⵛⵛ ⵎⵎⴰⵇⵇⴰ.

ⵉⵄⵄⴼ ⵓ ⵅⵥⵔⵉ ⵏⵏⵉ ⵉⵣⵣⵉⵎ ⵉⵛⵛⴰ ⵥⵉ ⵙⴽⵙⵓ ⵏⵏⵉ ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵉⵊⵊⵉⵡⵏ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⵎⴰⵎⵛ ⴷ ⵉⵜⴼⴼⵖ?

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⵅⵎⵉ ⵖⴰ ⵜⵡⴰⵔⵉⴷ ⴰⵎⴰⵍ ⵜ ⵟⵣⵟⵓⵣⵏ ⴷⴳ ⵓⵔⴳⵎⴰⵎ, ⴰⵜⵙⵏⴷ ⴰⵣⵣⴰ ⵉⵜⴼⴼⵖⴷ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵣⵣⴰ ⴰⴷ ⵙⵏⴷⵖ ⵛⵡⴰⵢⵜ ⴳⵓ ⴼⵓⴷ ⵏⵏⵎ, ⵅⵎⵉ ⵖⴰ ⵉⵟⴷⴰ ⴰⴷ ⵉⴼⴼⵖ ⵙⴼⴰⵣ ⵉⵢⵉ.

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⴰⴽⴽⴰⵔ ⴰⵡⵃⵉⴷⵉ ⴰⵜⵓⵢⵓⵔⴷ, ⵖⴰⵎⴰ ⵡⵔ ⵛ ⵉⵜⵓⵜ ⵓⵍⴰ ⵛⵛⴽ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⵛⵎⵎ ⴳ ⵎⵉⵏ ⴰⵎ ⵣⵣⴰⵔⵖ ⵡⴰⵀⴰ.

ⵉⴳⵄⴼⵉⵜ ⵛⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵉⵄⵕ, ⵉⵟⴷⴰ ⵓⵔⴳⵎⴰⵎ ⵏⵏⵉ ⵉⵙⵜⴳⵜⵓⴳ, ⵜⴰⵔⵟⴰⵜ ⵏⵏⵉ ⵜⵓⵜⵔⵓ, ⵜⵓⴷⵓⵎ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵜⵓⴷⵉⵎⵜ ⵏ ⵉⵎⴰⵄⵄⴰⵡⵏ ⴳ ⵓⵎⵟⵓⵟ ⵓⵅⵥⵔⵉ ⵏⵏⵉ, ⵉⵍⴳⵄⴼ ⵢⵓⴼⴰ ⵉⵥⵃⵃⵉⴼⵏ ⵏ ⵡⵓⵎⵥⵉⵡ ⵙⵙⴰⵊⵊⴰⵍⴷ. ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⵎⴰⵖⴰⵔ ⵓⵔ ⴷⵓⵢⵉ ⵜⵙⴽⴽⴰⵔⴷ? ⵎⴰⵖⴰ ⵎⵉⵛ ⴷⴰⵎ ⵏⵏⵉⵖ?

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⵓⴳⴷⵖ.

ⵉⴽⴽⴰⵔ ⵉⵟⴷ, ⵉⵙⵙⵡⵊⴷ ⵙⴰⵟⵏⵏⵉ ⵏⵏⵙ. ⵉⵟⴷ ⵓⵎⵥⵉⵡ, ⵉⵥⵃⵃⵉⴼⵏ ⵏⵏⵙ ⵜⵜⵎⵔⴰⵢⵡⴰⵍ ⵙ ⵙⵟⵅⴰ. ⵉⵟⴷ ⵉⵜⵎⵙⴰⵣⴰⵔ ⴰⴽⵉⴷⵙ, ⵉⵛⵛⴰⵜ ⴰⵙ ⵜⵉⵎⵙⵙⴳⵏⴰⵙ, ⴽⵓⵃ ⵎⵓⵔ ⴰⴷ ⵉⴽⴽⵙ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵥⵃⵃⵉⴼ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ, ⵢⴰ ⵃⵃⴰⵀ... ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵙⵜⵏ ⵉⴽⴽⵙ ⵙ ⵙⵟⵅⴰ.

ⵜⴼⴰⵔⵖ ⵜⴰⵔⵟⴰⵜ ⵏⵏⵉ ⵜⵓⵢⵓⵔ ⵖⵔ ⵔⵣⵕⴰ ⵏ ⵟⴰⵟⴰⵙ, ⵥⵇⵉⵏⵜ ⴷ ⵉⵎⵥⴷⴰⵖ ⵓⵛⴰ ⵟⴷⴰⵍ ⵏⴷⵟⵏ : ⴰⵢⵢⴰⵡ ⵜⴰⵔⵡⵔⴷ, ⴰⵢⵢⴰⵡ ⵜⴰⵔⵡⵔⴷ. ⵉⵔⵣⴰⵜ ⵉⴷ ⵟⴰⵟⴰⵙ, ⵉⵏⵏⴰⵙ: ⵎⵉⵏ ⵉⵊⵔⴰⵍ?.

ⵜⵅⴰⵡⴷ ⴰⵙ ⵜⴰⴼⵇⵉⵄ. ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵅⴰⴷ ⵃⵃⴰⵍ ⵉⵔⴳⴰⵥⵍ.

ⵕⴰⵄⵏ ⵓⴼⵉⵏ ⴰⵎⵣⵉⵡ ⵏⵏⵉ ⵉⵎⴷ, ⴰⵃⵣⵔⵉ ⵏⵏⵉ ⵉⵜⵙⴷⴷⴰ ⵉⵣⵍⵍⵉⴼⵏ ⵏⵏⵙ. ⵉⵡⵢⵉⵜ ⵉⴷ ⵓⵊⵍⵍⵉⴷ ⵖⵔ ⵔⵇⵚⴰ, ⵉⵎⵔⴽⴰⵙ ⵉⵍⵍⵉⵙ ⵏⵏⵉ ⵉⵣⴷⵖ ⴰⵇⵉⴷⵙ.

ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵉ ⵜⵎⵖⴰⵔ ⵏⵏⵙ: ⴰⵙⵙ ⴰ ⴰⴷ ⵓⵢⵓⵔⵖ ⴰⴷ ⵕⴰⵄⵖ ⴰⴷ ⵉⵎⴰⵔⵖ.

ⵉⵏⵢⴰ ⴳ ⵓⵢⵉⵙ ⵏⵏⵙ ⵇⵉⵙ ⴰⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵙ, ⵓⴽⴰ ⵢⵓⵢⵓⵔ, ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ, ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ, ⵉⵢⵎⵎⴰⵔ, ⵉⵢⵎⵎⴰⵔ ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵢⵓⵄⵍ. ⵉⵕⵓⵄ ⵖⵔ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵍⴳⵉⵔⴱⵜ, ⵖⵔ ⵣⵣⴰⵜ ⴰⵜⵢⴰⵡⴹ ⵢⵓⴼⴰ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵇⵣⵉⵏ, ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵉ : ⵓⴽⵉⵢⵉ ⴽⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵓⵢⵙⵓⵎ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵉⵏⵉⵖ ⵎⵉⵏ ⵛⵉⴽ ⵖⴰ ⵜⴳ ⵜⵎⵣⴰ.

ⵢⵓⴳⵉ ⴰⴷⴰⵙ ⵢⵓⴽ. ⵢⵓⴷⴼ ⴷⵉ ⵍⴳⵉⵔⴱⵜ ⵏⵏⵉ, ⵢⵔⵣⵓ ⴰⴷ ⵉⵙⵙⵉⵖ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ ⴰⴷ ⵉⴽⵏⴼ ⵎⵉⵏ ⴷ ⵉⵢⵎⴰⵔ, ⵓⵔ ⵢⵓⴼⵉ ⴽⴰ, ⵜⵓⴷⵉⴼⴷ ⴳⴰⴼⵙ ⵜⵎⵣⴰ, ⵜⵏⵏⴰⵙ: ⴽⵔⴼ ⴰⵢⵉⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⴽ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵓⴽⵖ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ.

ⵉⵎⵏⴰⵃ ⵏⵜⵜⴰ ⵉⴽⵔⴼⵉⵜⵏ. ⵓⴽⴰ ⵜⵏⴷⵓ ⴳⴰⴼⵙ, ⴰⵜⵚⴰⵕⴹⵉⵜ, ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵓⵢⵉⵙ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵙ.

ⵓⵎⴰⵙ ⵉⵣⵕⴰ ⵜⴰⵎⴽⵎⴰⴽⵜ ⵏⵏⵉ ⵙ ⵉⵊⵊⴰ ⵜⵣⵣⵓ, ⵢⵓⴼⵉⵜ ⵜⵉⵙⵍⴰⵡ. ⵉⵏⵏⴰ ⴷⵉ ⵔⴳⴰⴷⴰⵔ ⵏⵏⵙ: ⵓⵎⴰ ⵉⵡⴷⴷⴰⵔ, ⵉⴳⵚ ⴰⴷ ⵕⴰⵄⵖ ⴰⴳⴰⵙ ⴰⵔⵣⵓⵖ. ⵓⴽⴰ ⵢⵓⵢⵓⵔ. ⵉⴳⴳⵓⵔ. ⵉⴳⴳⵓⵔ. ⵢⵓⴼⴰ ⴰⵎⴽⵙⴰ ⵏⵏⵉ ⵏ ⵉⴼⵓⵍⴰⵙⵏ, ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵕⴰⵄⴷ ⴰⵏⴱⴹⴰ ⵜⵄⵉⵎⴰⵔⵜ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ: ⴰⵔⴷ ⴷⵡⵔⵖ.

ⵢⵓⴼⴰ ⵍⵢⵎⴰⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⵙ. ⵢⵓⵢⵓⵔ. ⵢⵓⴼⴰ ⴰⵎⴽⵙⴰ ⵏ ⵍⴱⵀⴰⵢⵎ, ⴰⵎⵏⵏⵉ ⵃⴰⵡⴷ, ⵉⵙⵉⵖⵉ ⵢⵓⴼⴰ ⵡⵏⵏⵉ ⵏ ⵉⵢⵙⴰⵏ, ⵃⴰⵡⴷ ⴰⵎⵏⵏⵉ. ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵢⵉⵡⴹ ⵖⵔ ⵓ ⵔⴳⵎⴰⵎ ⵏⵏⵉ ⴷⵉ ⵜⵓⵖⴰ ⴰⵎⵣⵉⵡ. ⵉⵏⵏⴹ ⴷⵉⵏⵏⵉ ⴽⵡⴰⵢ, ⵉⵣⵕⵉⵜ ⵎⵎⵉⵙ ⵏ ⵓⵎⴰⵙ, ⵢⵓⵙⴷ ⵖⵔⵙ ⵉⵏⵏⵙ: ⴱⴰⴱⴰ ⵎⴰⵏⵉⵙ ⵜⵛⵛⵉⴷ? ⵉⵎⵎⴰ ⴷ ⵏⵏⴽ ⵏⴰⵔⵣⵣⵓ ⴳⴰ ⵛ.

ⵉⵕⴰⵄ ⵖⵔ ⵍⵇⵚⴰⵔ, ⵜⵣⵕⵉⵜ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⵙ ⵜⵖⵉⵔⴰⵙ ⴷ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵏⵏⵙ, ⵜⵙⵙⵇⵙⴰⵜ: ⵎⴰⵏⵉ ⴽⵛⵛ ⵜⵜⵓⵖⴰ ⵜⵢⵎⵎⴰⵔⴷ? ⵏⴽⴽⵉⵏ ⵏ ⵜⵃⴰⵢⴰⵏⵉⴽ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⵜⵓⵖⴰ ⵢⵎⵎⴰⵔⵖ ⴷⴳ ⵡⴷⵔⴰⵔ, ⵢⵉⴳⴳⵊ.

ⵉⵇⵇⵉⵎ ⴷⵔⵓⵙ, ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵇⵇⴰ ⵓⵄⵍⵖ, ⴰⴳⵙⵖ ⴰⴷ ⴹⴹⵚⵖ.

ⵉⵕⴰⵄ ⴰⴷ ⵉⴹⴹⵚ. ⴰⵔⴰⵎⵉ ⴷ ⵜⵏⵇⴰⵔ ⵜ ⵜⴼⵓⴽⵜ. ⵉⵏⵢⴰ ⴳ ⵓⵢⵉⵙ ⵏⵏⵙ ⵛⵉⵙ ⴰⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵙ, ⵓⴽⴰ ⵢⵓⵢⵓⵔ. ⵉⵢⵎⵎⴰⵔ, ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ, ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ... ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵢⵓⵄⵔ, ⵉⴳⵙ ⴰⴷ ⵉⵣⴳⵏⴼⴰ, ⵉⵍⴰⵄ ⵖⵔ ⵍⴳⵉⵔⴱⵜ ⵏⵏⵉ ⵖⴰ ⵉⵕⴰⵄ ⵓⵎⴰⵙ, ⵢⵓⴼⴰ ⴰⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵉ, ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⴰ: ⵓⴽⵉⵢⵉ ⴽⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵓⵢⵙⵓⵎ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵉⵏⵉⵖ ⵎⵉⵏ ⴷⴰⴽ ⵖⴰ ⵜⴳ ⵜⵎⵣⴰ.

ⵉⵡⴽⴰⵙ ⴰⵢⵙⵓⵎ. ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵇⵇⴰ ⴰⵜⴰⴷⴼⴷ ⴷⵉ ⵍⴳⵉⵔⴱⵜ ⵉⵏ, ⴰⵜⴰⵔⵣⵓⴷ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ ⴰⵜⴽⵏⴼⴷ, ⴰⴷ ⴳⴰⵛ ⵜⴰⴷⴼ ⵜⵎⵣⴰ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵜⵉⵏⵉ : ⴽⴰⵔⴼ ⴰⵢⵉⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⴽ ⴰⴷⴰⴽ ⵓⴽⵖ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ. ⴳⵎⵉ ⵜⵏ ⵖⴰ ⵜⴽⵔⴼⴷ ⴰⵛⵏⵏⵉⵡ ⵜⵚⴰⵔⴹ...

ⵢⵓⴷⴼ ⵖⴰ ⵍⴳⵉⵔⴱⵜ ⵏⵏⵉ, ⵢⴰⵔⵣⵓ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ, ⵜⵓⴷⴼⴷ ⴳⴰⴼⵙ ⵜⵎⵣⴰ, ⵜⵏⵏⴰⵙ ⴽⵔⴼ ⴰⵢⵉⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵓⴽⵖ ⵜⵉⵎⵙⵙⵉ.

ⵉⵙⵏⵉⵃⵎⵔ ⵉⴽⵔⴼ ⵉⵜⵏ, ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⵕⴰⵄ ⴰⴳⴰⴼⵙ ⵜⵏⴷⵓ ⴰⵜ ⵜⵚⴰⵔⴹ, ⵓⴽⴰ ⵉⵏⴷⵡⴷ

ⴰⵢⵉⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ, ⵎⵄⴰⵡⴰⵏⵓⵏ ⴳⴰⴼⵔⵙ ⵖⴷⵔⵏⵜⵓⵜ. ⵉⵄⵊⴰⵙ ⴳⴼ ⵢⵉⵔⵉ, ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⴷ ⵜⵏⴷⴰⵕⴹ ⵓⵎⴰ ⵏⵏⵉ ⵜⵛⵛⵉⴷ ⴷ ⵓⵢⵉⵙ ⴷ ⵓⵇⵣⵉⵏ ⵏⵏⵙ.

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵜⵏⴷ ⵏⴷⴰⵕⵖ ⴷⵉ ⵇⵊⴷⴰⴻⵏ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵛⵎ ⵙ ⵇⵊⴷⴻⵖ.

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⴷⵉ ⴷⴰⵔⵖⴰⵔⵏ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ : ⴰⵛⵎ ⵙ ⴷⴰⵖⵔⵖ...

ⵢⴰ ⵍⴰⵀ, ⵢⴰ ⵍⴰⵀ... ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵜⵏⴷ ⵜⵏⴷⴰⵔ ⵎⵓⵏⵓⵏ. ⵎⴷⵓⵔⵔⵓⵄⵏ ⵓⵡⵎⴰⵜⵏ, ⵓⵛⴰ ⵓⵢⵓⵔⵏ ⵖⵔ ⵔⵇⵚⴰ. ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵉⵡⴹⵏ ⵓⵔ ⵜⵣⵎⵎⴰⵔ ⵉⵍⵍⵉⵙ ⵓⵊⵍⵍⵉⴷ ⴰⵜⴼⵔⵣ ⵊⴰⵔ ⴰⵙⵏ, ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵙ ⵉⵏⵏ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⴼⵔⵉⴹ ⵏⵙⵏ, ⴳⵏⵏⵉ ⵉ ⵜⵙⵙⵏ.

ⵉⵏⵏⴰⵙ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵏⵏⵙ ⵔⴳⵜⵓ ⵏⵛⵛⵉⵏ ⴰⵇⵇⴰ ⴰⵏⴷⵡⵔ ⵖⵔ ⵜⵎⵎⵓⵔⵜ ⵏⵏⵖ, ⵎⵉⵏ ⵜⴳⴰⵔⵙⴷ ⵎⴰ ⴰⵇⵉⵏⵖ ⵜⵓⵢⵓⵔⴷ ⵎⴰ ⴰⵜⵇⵇⵉⵎⴷ ⴷⵉ ⵔⵇⵚⴰ ⵏ ⴱⴰⴱⴰⵎ?

ⵜⵏⵏⴰⵙ : ⵏⵛⵛ ⴰⴷⵓⵢⵓⵔⵖ ⴰⴽ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵉⵏⵓ...

ⵓⵛⴰ ⵎⵏⵄⵏ ⴰⴱⵔⵉⴷ, ⴳⴳⵓⵔⵏ... ⴳⴳⵓⵔⵏ... ⴽⴽⵉⵏ ⴳ ⵉⵎⵛⵙⴰ ⵏⵏⵉ ⵏⵓⵏⵏⴰ, ⵏⴷⵀⵏ ⵜⴻⵉⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵉⴼⵓⵏⴰⵙⵏ, ⵜⴻⵉⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵉⵢⵙⴰⵏ, ⵜⴻⵉⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵍⴱⵀⴰⵢⵎ... ⴰⵔⴰⵎⵉ ⵉⵡⴹⵏ ⵖⵔ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵏ ⵙⵏⵏ.

ⴽⴽⵉⵖⴷ ⵙⵙⴰ ⴷ ⵙⵙⵉⵀⴰ ⵓⵔ ⴷⵉⵢⵉ ⵉⵚⴻ ⵛⴰ. ⴽⴽⵉⵖⴷ ⴱⴰⴷⵓ ⴱⴰⴷⵓ ⵓⴼⵉⵖ ⵔⴻⵎⵔ ⵓⴼⵇⵇⵓⵙ, ⵉⵙⵉⴳⵜ ⴳ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵙⵏⵓⵙ, ⵡⵏⵏⵉ ⵉⴷ ⵖⴰ ⵉⵇⵇⵏ ⵉⴳⴳⴰ ⴼⵓⵙ, ⵜⵇⵇⵉⵎ ⵉⵢⵉ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵜⴼⵇⵇⵓⵙⵜ ⵉⵡⵢⴳⵜ ⵖⵔ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵜⵛⵛⵉⵜ ⵜⵢⵏⴷⵓⵙⵜ ⵜⴰⵔⵔⵛⵜ ⵏ ⵉⵊⵊ ⵏ ⴷⴷⴱⴱⵓⵙⵜ.

7 – تلخيص حكاية الأخوين والغول بسبعة رؤوس :

أحكي لكم حكاية صغيرة، مثل الكسكس بالدجاج، أنا آكل الصدر وأنتم تأكلون المؤخرة.

يرد المستمعون : سير لا تخاف، إذا نسيتها نتذكرها.

كان في زمن الماء/زمن الطوفان. كان رجل قد تزوج امرأتين أنجبتا طفلين متطابقي الصفات. ماتت إحدى الزوجتين وبقي وليدها بين يدي ضرتها تربيه، بدأ الطفلان يكبران. أرادت الأم أن تميز بين ابنها وربيبها، فلم تستطع ذلك لتشابههما. لجأت إلى المجرب، قال لها : مثّلي أنك تغسلين الصوف في النهر بحضورهما، فاسقطي في النهر وفي يدك حناء، حينذاك يقفز ابنك في النهر دون أن يخلع حذاءه، أما أخوه فلا يفعل إلا بعد خلع حذائه، كان الأمر كذلك فرشّت ابنها بالحناء وميزته.

كانت تعطي لابنها غذاء من خبز القمح والزبدة الطرية ولحصانه القمح، ولأخيه خبز الشعير وزيت الزيتون وتعلف حصانه بالشعير. مر زمن ظهر أن الربيب وحصانه أكثر قوة من ابنها وحصانه. زارت المجرب/الحكيم مرة أخرى، فنبهها إلى أن خبز الشعير وزيت الزيتون أفضل في التغذية من القمح والزبدة الطرية. فأصبحت تعطي ما كانت تعطيه لابنها لربيبها، وما كانت تعطيه لهذا أعطته لذاك.

أضحى الطفلان يشتغلان في الحقل، وكل مرة يذهب الإبن إلى البيت يأتي بالغذاء، غير أن أمه تغذيه أولا ثم تعطيه الباقي يأخذه لأخيه. مرة طلب الإبن من أخيه أن يذهب هو إلى البيت، بيد أن الأخ

اشترط عليه أن يعطيه جلبابه المنقط بالحناء قصد التمويه على الأم. أعطاه أخوه ذلك فقصد البيت واعتقدت الأم أنه ابنها، فغذته بأحسن ما هيأت، ثم أعطته أكلا مسموما ينقله لأخيه، شرحت له أنها تريد التخلص من ربيبها كي يتمتع هو وحده بالإرث والحياة. أخذ الطفل الأكل وسار إلى أن وصل إلى أخيه. مد له ما حمله، ونبهه أنه مسموم، لأن أمه ظنت أنه هو الذي بقي في الحقل، فأرادت قتله... وهو ما جعل الربيب يقرر السفر بعيدا، ليغامر وينجو بجلده، حاول أخوه منعه مهددا بقتل أمه، خاصة وأن الطفلين بقدر تشابههما بقدر حبهما لبعضهما، رفض الأخ ذلك مصمما على السفر، وقبل أن ينطلق غرس شتلة مشمش، وأوصى أخاه : إذا لاحظ عليها ذبولا فإنه قد تعرض لخطر.

انطلق الطفل يسير ويسير، إلى أن صادف راعيا يرعى قطيع أبقار في حقل مجرد من العشب وبجواره حقل معشوشب وطري. سأل الطفل الراعي لماذا يرعى في هذا المكان بينما بجواره أفضل العشب؟

رد الراعي : أن ذلك الحقل فيه أسد جبار إذا دخلت بقطيعي هناك يفترسنا جميعا.

قال له الطفل : لنجرب ولندخل هذا الحقل، ونرى ما سيفعله هذا الأسد.

دخل الراعي بقطيعه حقل الأسد، فهجم عليه الأسد وانبرى له الشاب بسيفه يصارعه إلى أن قضى عليه. شكره الراعي ودعاه إلى أن يقتسم معه قطيعه. رد الشاب : سيكون ذلك حين يعود من سفره الطويل... ثم استأنف السير إلى أن صادف مرة أخرى راعيا آخر

يرعى قطيعا من الغنم في حقل قاحل مترب بمحاذاة حقل غني معشوشب، فسأله نفس السؤال السابق. كان جواب الراعي : أن هناك ذئبا خطيرا سيمزقه هو وقطيعه إن دخل الحقل. فدفعه الطفل لدخول الحقل، ففعل، خرج الذئب بحجمه المرعب يجري نحو القطيع وصاحبه، غير أن الطفل واجهه بسيفه وسرعان ما أرداه قتيلا. أجزل له الراعي الشكر، واقترح عليه اقتسام القطيع، وكان الجواب إلى أن يعود من السفر... استأنف السير مرة ثالثة إلى أن وجد راعيا آخر يرعى الغنم في مكان شبيه بالأمكنة السابقة وبجواره حقل خصب بالعشب. سأله أيضا، وكان الجواب أن هنالك نمرا قاتلا، إن دخل الحقل بقطيعه سيفترس النمر الجميع. ألح عليه الشاب أن يدخل حقل النمر، ففعل، ثم قفز النمر مسرعا نحو الفرائس، انبرى له الشاب بسيفه يقاتله، إلى أن تركه مضرجا بالدماء. شكره الراعي وأصر عليه اقتسام القطيع. كان الرد إلى أن يعود من السفر ...

واصل الشاب المشي، إلى أن أقبل على غدير، وجد على ضفته فتاة جميلة بجوارها قصعة كسكس. سألها عن ماذا تفعل هناك، وعن أهلها. أجابت أنها الآن تنتظر مصيرها حين يخرج الغول بسبعة رؤوس من الغدير يلتهمها هي وقصعة كسكس، وأنها ابنة ملك البلدة، وقعت عليه النوبة أن يقدم القربان للغول، كما درج الأهل أن يفعلوا كل سنة، أو يقضي عليهم الغول. وطلبت منه أن ينجو هو بجلده وإلا كان ضحية أيضا. جلس الشاب، أكل من تلك القصعة إلى أن شبع، وسألها عن علامات خروج الغول من الغدير، قالت : حين يبدأ الماء في التموج والغليان تحين لحظة خروجه. ثم وضع رأسه على فخذ الفتاة يريد بعض الراحة، قائلا لها : إذا أخذني النوم أيقظيني حين ظهور تلك العلامات.

سرقه النوم، وبدأ الماء يغلي ويتموج في الغدير، شهقت الفتاة بالبكاء، سقطت قطرة دمع على خد الشاب فأيقظته، ولامها عن عدم إيقاظها له. خرج الغول برؤوسه السبعة تتحرك في كل اتجاه، هدر ضاحكا "يا لحظّه اليوم قصعة كسكس مع شخصين يلتهمهما معا". ثم وقف الشاب وتهيأ لمواجهة رؤوس الغول، ثم بدأ يراوغها واحدة بعد أخرى، وكل ما سنحت فرصة يجهز على رأس إلى أن أتى عليها جميعا، ثم استراح منتصرا. عانقته الفتاة. أمرها أن تتوجه إلى البلدة. ذهبت. حين رآها الأهل صاحوا: "يا للخطر، لقد هربت الفتاة، وسيأتي الغول ليقضي على الجميع". واجهها أبوها الملك، سألها ما الأمر، حكت له كل شيء، وتبعها هو وأهل البلدة، وقفوا على جثة الغول ورؤوسه التي كان الشاب يجمعها. فقال الملك : "مازال في الدنيا رجال شجعان". وأخذه معه. ثم زوجه تلك الفتاة. بقي يعيش مع زوجته في القصر.

مرة أراد أن يذهب للقنص، ركب حصانه وجر معه كلبه، فانطلق... مر وقت من النهار وقد جمع بعض الطرائد، وأراد أن يستريح. توجه إلى خربة عنت له، صادفه كلب طلب منه بعض اللحم كي يخبره عن ماذا يمكن أن تفعله به الغولة، لم يهتم الشاب بالكلب، فدخل الخربة، أراد بعض النار ليشوي لحم طريدة، فلم يجد، في نفس اللحظة دخلت عليه الغولة، وقالت له: "سأعطيك النار شرط أن تربط حصانك وكلبك". فعل ما أمرت به. حينئذ انقضت عليه والتهمته هو وحصانه وكلبه.

نظر أخوه إلى شجيرة المشمش فوجدها ذابلة، حينئذ أدرك أن أخاه في خطر حقيقي. امتطى حصانه، ومعه كلبه، فانطلق يبحث عن مكان أخيه. في الطريق صادف نفس الرعاة الذين صادفهم

أخوه، وطلبوا منه أن يأخذ حصته من القطعان، اعتذر أنه مسافر وسيعود. وتأكد أن الطريق سينهيه حيث أخوه...

انتهى إلى ذلك الغدير الذي قتل فيه أخوه الغول، ودار حوله، حينذاك رآه ابن أخيه، واعتقد أنه أبوه، توجه إليه وطلب منه أن يعود إلى القصر لأن أمه قلقة عليه. سار مع الطفل، وقد تأكد من بيت أخيه. وصل إلى القصر. أنبته زوجة أخيه، ظانة أنه زوجها، عن تأخره كل هذه المدة في القنص، فاعتذر بأنه تبع الطرائد إلى أن أضاع وقتا طويلا في الجبل بدون أن يشعر. وتظاهر بالنوم، خوفا من أن ينكشف أمره، وطلب منها أن ينام لأن التعب قد أرهقه...

في الصباح الباكر استيقظ، ركب حصانه وانطلق للقنص، وسار في نفس اتجاه أخيه، وبعد الضحى أراد أن يستريح فتوجه لخربة. صادفه نفس الكلب الذي صادف أخاه، طلب منه بعض اللحم ويخبره عما ستفعله معه الغولة، أعطاه قطعة لحم طريدة، فأخبره بأن الغولة ستدخل عليه في الخربة وتعده بأن تعطيه النار لطبخ اللحم شرط أن يربط الحصان والكلب، وحين يفعل تنقض عليه... أدرك أن تلك هي قصة أخيه أيضا. دخل الخربة ثم دخلت عليه الغولة طالبة منه أن يربط حصانه وكلبه، إذا أراد أن يحصل على نار ينضج عليها طعامه. افتعل ما أمرت به، ثم انقض عليها هو وحصانه وكلبه. وضع رجله على عنقها وأمرها أن تتقيأ أخاه وحصانه وكلبه. قالت : سترميه إلى الوجود أعمى.

قال : أن يخرج كاملا كما كان.

قالت : أن يخرج برجل واحدة.

قال : كما قلت كاملا أو أخنقك.

وما كان عليها إلا أن تخرجه تاما. تعانق الأخوان. ثم عادا إلى القصر. حين وصلا لم تتمكن بنت الملك التمييز بينهما، إلا حينما فسر لها زوجها الأمر، وقدم لها أخاه. وبعد ما استراحا، قال لها زوجها : نحن قررنا أن نسافر إلى بلدتنا، فماذا تفضلين؟ هل تريدين الذهاب مع زوجك أم تبقين في قصر أبيك؟

أكدت له أن تسافر معه حيث يريد. انطلقوا عائدين إلى بلدته. مر في طريقه بالرعاة فأخذ حصته من القصعان. إلى أن وصل هو وزوجته وابنه وأخوه، إلى بيتهم الأصلي..

مررت من هنا وهناك. مررت بمحاذاة حقل، وجدت حملا من الفقوس، أخذته على ظهر جحش، من يمر يمد يده آخذا الفقوس، إلى أن وصلت البيت ومعي فقوسة واحدة، تركتها في زاوية، أكلتها النعجة التي تستحق الضرب بالعصا...

8 - تلخيص حكاية "الوحش بسبعة رؤوس " الفرنسية :

كان مرة رجل يذهب ليصطاد السمك، نزل إلى البحر اصطاد سمكة ضخمة طلبت منه أن يرجعها إلى الماء مقابل أن تجمع له سمكا كثيرا يملأ شبكته. أطلقها الصياد فاصطاد أحسن منها، بعد أيام نزل إلى البحر مرة أخرى ليصطاد، فوقعت في شبكته نفس السمكة، طلبت منه أيضا أن يتركها في الماء، فرفض وأصر على أن يأكلها، حينئذ قالت له :

-إذا أردت أن تأكلني فاسمع كلامي. أنت عاقر لا تنجب، فتأكل لحمي أنت وزوجتك ودمي تشربه لفرسك وعظامي تأكلها كلبتك، أما زعانفي فاغرسها في الحديقة. ستنجب ثلاثة أطفال متشابهين،

وفرسك تنجب ثلاثة أمهار أما كلبتك فستلد ثلاثة جراء، بينما تنبت زعانفي ثلاث أشجار برتقال. سيتعاونون في المستقبل.

كذلك فعل. فتوفر على ثلاثة أطفال فائقي الجمال وثلاثة كائنات أخرى من كل ما قالته السمكة. كبر الأطفال، وقرر أحدهم أن يسافر لينجز دورة حول فرنسا. وصل بحصانه وكلبه إلى نواحي باريس، فرأى جيشا يتحرك، على رأسه الملك، سأل ما الموضوع ؟

قال له الملك : إنه يأخذ ابنته إلى الغابة حيث الوحش بسبعة رؤوس، يقدمها له قربانا وإلا أهلك الوحش الجميع.

استغرب الشاب ذلك، جيش كامل يأخذ الفتاة ليقدمها للوحش يلتهمها؟؟ قال الشاب : "تذهب معي الفتاة وأنا أتكفل بقتل الوحش".

ركبت معه على حصانه وانطلقا. وصلا حيث يوجد الوحش. خرج الوحش وضحك : حظ كبير اليوم، كنت أنتظر واحدة والآن وصل أربعة فتاة وفتى وحصان وكلب.

واجهه الفتى بسيفه أسقط له بالتتالي خمسة رؤوس. توقف الوحش وانسحب، قال : إلى الغد نستأنف القتال.

استجاب الشاب. وفي الغد تمت المواجهة الثانية، وكان الوحش قد استرجع الرؤوس الخمسة لتبقى سبعة رؤوس. ثم استؤنف القتال، وأسقط الشاب ستة رؤوس للوحش، ثم انسحب هذا، مؤجلا المواجهة إلى الغد. وفي الغد تمت المواجهة أيضا، وقد استرجع الرؤوس الستة. وبعد أن أسقط الشاب ستة رؤوس، أراد الوحش الانسحاب غير أن الشاب أصر على مواصلة القتال إلى أن خر الوحش ميتا .

انسحب الشاب، بعد ما قطع أطراف ألسنة الرؤوس السبعة وأمر كلبه أن يخفيها في مكان مكين. وطلب من الفتاة، بنت الملك، أن تعود إلى قصرها، بينما يتم هو دورته حول فرنسا خلال سنة ويوم. ذهبت الفتاة وسط الغابة تجاه قصر أبيها، صادفها لص طلب منها أن تعطيه مالا وإلا قتلها. ردت الفتاة أنها لا تملك نقودا، لأنها كان سيأكلها ذلك الوحش لولا شاب قطع له رؤوسه السبعة، فأنقذها. حينذاك فرض عليها اللص أن تقول لأبيها بأنه هو الذي قتل الوحش، إذا أرادت أن تنقذ نفسها من الموت. كان عليها أن تفعل. فجمع هو رؤوس الوحش وأخذها إلى قصر الملك، على أنه هو الذي أنقذ الفتاة.

أصر اللص على أن يتزوجا، غير أن الأميرة فرضت عليه شرطا زمنيا وهو أن يمر عام ويوم، ثم تتزوجه. مر الزمن فبدأت احتفالات العرس. آنذاك رجع البطل من دورته حول فرنسا، دخل مطعما في المدينة، وبينما هو يتناول بعض الأكل حاورته صحابة المطعم، إلى أن أخبرته بأن الملك يزوج بنته اليوم للذي قتل الوحش، وقد نظم حفلا كبيرا. أمر الشاب كلبه أن يذهب إلى الحفل ويأتي بأكل، طار الكلب ودخل القصر، قفز على مائدة الملك فاختطف ديكا روميا مشويا، أتى به للشاب. ثم أمره أن يأتيه من هناك بخبز أبيض. أيضا قفز قفزة واحدة وأتى بخبز أبيض، ثم أمره أن يأتي بزجاجة نبيذ لذيذ ففعل. أراد الملك أن يقتل الكلب غير أن العروس تعرفت عليه وطلبت من أبيها أن يتبعوا الكلب إلى حيث يدخل. تبعوه فاكتشفوا الشاب في المطعم المذكور. أراد الملك أن يسجنه، إلا أن الفتاة عرفته، فسألته عن سبب ما فعل، رد بأنه أراد أن يعرف الرجل الذي يتزوجها، قال الملك : "إنه الذي قتل الوحش". "بماذا عرفت أنه قتل الوحش؟" سأل الشاب.

"لأنه أتى برؤوسه السبع"، رد الملك. قال الشاب : "أنظر في تلك الرؤوس هل تحمل ألسنتها".

حين فعل الملك لم يجد فيها أي لسان. فأمر الشاب كلبه أن يأتي بتلك الألسنة من حيث أخفاها قبل عام ويوم. أتى بها الكلب. حينئذ تأكد الملك أن الشاب الآخر مدع فقط. فأتوا بأربعة ثيران وربطوا يديه إلى ثورين ورجليه إلى ثورين وتحركوا بقوة في اتجاهات مختلفة، فانشطر اللص أربعة أقسام.

حينذاك تزوج البطل ببنت الملك. وفي ليلة الدخول وقف العريس في شرفة القصر فعن له لهب من قريب. سأل زوجته "ما ذلك اللهب؟". أجابته إنه لهب "محبي الاستطلاع". قرر أن يذهب لاستكشافه. اعترضت طريقه امرأة عجوز فلم يهتم بها، حين اقترب بالمكان، وهو على فرسه، وطأ الفرس على لوح في الطريق فهوى إلى الأسفل، فتحول الشاب فوق فرسه تمثالا ...

نظر أبوه وأخواه إلى شجرة البرتقال المطابقة له فوجدوها فاقدة لأوراقها. تأكدوا أن ابنهم في خطر. قرر أحد الأخوين أن يسافر بحثا عنه. ذهب إلى أن وصل إلى ذلك القصر، استكشف من الزوجة أمر أخيه، ومن نفس الشرفة في القصر رأى ذلك اللهب. اتجه إليه. لم يعر اهتماما للعجوز التي اعترضت طريقه، فوقع له ما وقع لأخيه. ثم نظر الأب والأخ الباقي إلى شجرتي البرتقال للأخوين معا فوجدا أن أوراقهما قد سقطت. لذلك قرر الأخ الثالث أن يبحث عن أخويه. وصل إلى نفس القصر، وبنفس الطريقة ذهب إلى مكان اللهب. حين اعترضت طريقه المرأة العجوز استمع إليها، فنصحته، لينقذ أخويه، أن يهبط إلى المكان بهدوء عبر السلم، بعد ما أعطته

قارورة يمسح بها جبهتي تمثالي الأخوين ليعودا إلى الحياة. فعل ما أمرت به. فأنقذهما بحصانيهما وكلبيهما.

عادوا إلى القصر، احتارت الزوجة في تمييز زوجها من بين الثلاثة، فلم تستطع، إلى أن ميزه أخواه. حينذاك بقي في القصر مع زوجته الأميرة، بينما سافر أخواه...

وذهبا. لا أعرف، لم أرهم بعد ذلك[128]. (خاتمة.)

(128) - Semonsan Méchéle "Le conte populaire". p. 85.

9 - تعليق حول الحكايتين :

هما حكايتان، أمازيغية وفرنسية، متشابهتان، من الواضح أن بينهما بعض الاختلاف. غير أن الحكاية الأمازيغية الريفية هنا، هي تنويعة من التنويعات العديدة التي تروى بها، فقد أثبتها محمد الأيوبي في كتابه الحكاية الريفية، والتي روتها له السيدة فاطمة بنت شعيب بنت اعمار بنت الطيب المعروفة بفاطمة ن موبحرور، من الحسيمة، بنفس الهيكل إلا أن فيها إضافات أطالتها ونغمتها أكثر، وهي في العمق لا تضيف إلى البنية الوظيفية جديدا. ونفس الحكاية أثبتتها زبيدة بوغابة ماليم، باللغة الاسبانية، وبعنوان "الوحش بسبعة رؤوس" في كتابها[129]. وقد روتها لها السيدة كريمة الغانمي، من نواحي الناظور. وهي رواية جعلت هذا التنويع يكاد يختلف بالمطلق عن التنويعين الريفيين المذكورين بل وحتى عن التنويع الفرنسي أعلاه.

بينما هذا التنويع الفرنسي، أيضا، يختلف كثيرا عن التنويع الذي يوجد في كتاب "الأخوين كريم " الألماني، في أهم التفصيلات.

وإذا حاولنا المقارنة بين الحكايتين، الريفية والفرنسية، اللتين أثبتناهما هنا، وجدنا تقاطعات كثيرة، وفي مستويات مختلفة. فالحكايتان تمهدان بنفس المدخل العام، (كان في الزمن القديم)، تأكيدا لقدم المحكي فيهما. ورغم أن الحكاية الفرنسية لا تهتم كثيرا بالمرأة، كما فعلت الحكاية الأمازيغية، فإن أهم المكونات الهيكلية في العملين متقاطعة : فكلتاهما أبطالهما متشابهون أو متطابقون، في الصفات الجسدية وفي السن وفي روح المغامرة، رغم أن الحكاية الريفية فيها طفلان، والفرنسية ثلاثة أطفال[130].

---

(129) - "Cuentos populares del Rif". Ed. Marguano. Madrid. 2003.

(130) - يتكرر هذا الرقم "ثلاثة" في جل الحكايات الأوربية، وفي هذه الحكاية بالذات، يتكرر عدة مرات. ربما يعود ذلك إلى العمق الديني عند الرواة بحيث يدخلون الثالوث المقدس في مجال الحكي...

وكلتا الحكايتين فيهما شجرة لكل طفل تخبر عن حاله إذا تورط، وفيهما لكل طفل حصان وكلب، وقد خرج الطفل الأول، في الحكاية الأمازيغية كما في الحكاية الفرنسية، للسفر، وكان هذا السفر هو الواسطة التي جعلت الطفلين في الحكايتين يواجهان الوحش أو الغول بسبعة رؤوس، وقد قضى عليه طفل الحكاية الأمازيغية في شوط قتالي واحد، بينما قتله طفل الحكاية الفرنسية في ثلاثة أشواط قتالية.

وكلا البطلين أنقذا الفتاة - القربان، وهي بنت الملك، من بين أنياب الوحش/الغول بسبعة رؤوس، وتزوجا بتلك الفتاة، ثم دخل الزوجان، بحصانيهما وكلبيهما، في العالم الآخر، عالم الموت، عبر التهام الغولة أو عبر السقوط في الهاوية المحولة إلى جماد. ثم تخبر الشجرة عن حالتهما ليأتي الأخ الآخر لإنقاذهما، في الحكاية الفرنسية يتعاقب أخوان على عملية الإنقاذ، بينما اقتصرت الحكاية الأمازيغية على منقذ واحد. والحكايتان، فيهما مرشد مساعد للبطل وأخيه، الكلب أو العجوز...

حاولت الحكاية الفرنسية أن تخرج عن الطبيعة البنائية العامة للحكاية الشعبية في بعض العناصر، فقد حددت هذه الحكاية سبب السفر في دورة حول فرنسا، وفي الدخول إلى باريس، كمدينة معروفة محددة جغرافيا، كما تم تحديد زمن الرحلة حول فرنسا في سنة ويوم. ولعل ذلك يعود إلى تدخل السارد في بنية الحكي للحكاية، وهذا ما يجعلها تختلف من منطقة إلى أخرى.. غير أن المهم هو التقاطع في أهم الوظائف وفي أهم العناصر البنائية وفي طريقة السرد ...

الفصل الرابع

شعرية الرفض والهوية
في السرد الأمازيغي المكتوب

أ - تقديم:

إذا كان الشعر الأمازيغي بدأ ينكتب خلال السبعينيات فراكم قصائد ودواوين، وخضع لتحول منطقي سريع، منتقلا من الطابع التقليدي إلى الأسلوب الحديث، المستفيد من تجارب حديثة أخرى، فإن السرد الأمازيغي كان لابد أن ينتظر عقدا من الزمن كي تبدأ انطلاقته، وليست انطلاقة هذا النوع الأدبي أسهل من الشعر، بل ربما قلنا إنها أصعب... لذلك راكمت هذه الانطلاقة أقل مما راكمته انطلاقة الشعر... ورغم ذلك نجد بين أيدينا بعض المادة السردية التي يمكن أن نقرأها ونصفها وأحيانا نفسر بعض خصائصها. والذي أعرفه في تجربة الكتابة السردية الأمازيغية في الريف ثلاث مجاميع قصصية وثلاث روايات. ربما قلنا إن هذا المتن المحدود لا يمكن أن تكون قراءته الواصفة مشروعة... رغم ذلك نضطر للقيام بها. وسأتناول هنا مجموعتين قصصيتين، هما "تِيفَادْجَاسْ /السنونو"، لوليد ميمون. و"ارحَمْرَتْ ثَامَقْرَانْتْ /الطوفان الكبير"، لبوزيان المساوي. وروايتين، هما" جَارْ أُو جَارْ /بين بين"، و"تيشْرِي اخْ اثْمَا انْ اتْسَارِّيفْتْ /المشي على حافة المشنقة"، والروايتان لمحمد بوزكو. من خلال وصفها وتفسير الخصائص التي يعطيها هذا الوصف.

الرفض والهوية، هما تيمتان رئيسيتان في الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف، منذ أواخر السبعينيات إلى الآن. تيمتان تتخذان أنماطا وأشكالا مختلفة : شعرا تقليديا عند أمثال عمر بومزوغ ومحمد العمالي والويزة بوسطاش... وشعرا حداثيا عند مساوي سعيد وأحمد الزياني وسعيد أقضاض... ومسرحا عند فاروق أزنابط وفؤاد أزروال... ورواية[131] عند محمد بوزكو وسميرة

(131) - روايات في شكل قصص طويلة أو روايات قصيرة، في تقنياتها تجمع بين النمطين السرديين.

المراقي... وقصة قصيرة عند وليد ميمون وعائشة بوسنينة وبوزيان موساوي ورشيدة المراقي... غير أنهما تيمتان متفاوتتان في التناول حسب المستوى الثقافي والفكري الأدبي والجمالي عند الكتاب والشعراء.

1 - سياق الكتابة:

تقوم هذه السياقات أساسا، حسب منطلقات الشعراء والكتاب في الريف، على أن أهل هذه المنطقة لم يستفيدوا، بعد الاستقلال وإلى حدود الثمانينيات، من الدولة المغربية استفادة تسهم في تطوير المنطقة، بل مورست عليها جميع أنواع العنف والغصب الماديين والمعنويين، وكانت النظرة إليها أساسا نظرة أمنية حادة، عبر مستويات مختلفة أهمها القمع الإداري للمواطن واحتقار ثقافته ولغته واعتباره إنسانا بدائيا لا يعرف إلا العنف ولا يخضع إلا له، فمنع من تسيير شؤونه ولو في أدنى مستويات الإدارة. وقد ووجه أي نقد، يستهدف ممثلي الإدارة، بالتنكيل، الأمر الذي أطلق يد المسؤولين هناك بالعبث بكل القيم، فعمقوا ترسيخ الزابونية والوصولية وجعلوا الناس يراقبون بعضهم البعض لإحصاء أنفاسهم، وشجعوا السمسرة في كل شيء...

وكان أخطر ما واجهته المنطقة هو التهجير المنهجي نحو أوربا قصد الاشتغال في أحقر الأعمال، فتم الضغط على الناس في اتجاه بيع ممتلكاتهم ودفع الرشاوي للإدارات المسؤولة قصد التمكن من الجواز... فتشكلت جالية واسعة من أبناء الريف في أهم البلدان المستقبلة بأوربا . وكانت الإدارة تنظر إليهم كمصادر للعملة الصعبة يدخلونها إلى البلاد ثمنا لعرق جبينهم. وكانت معاناتهم كثيفة سواء بالضغط على الأهل وابتزازهم، هنا، أو بابتزازهم المادي والمعنوي حين الوصول إلى البلاد، سواء في الحدود أو في المسكن تحت

ضغط لمقدم والشيخ والقائد... رغم ذلك كان الناس يبيعون كل غال ورخيص ليقطعوا البحر نحو مراكز العمل القاسي في الغربة بأوربا...

إلى جانب ظاهرة التهجير عمدت السلطات المسؤولة، في المركز وفي أقاليم منطقة الريف، إلى تشجيع التهريب من أقرب مراكز الاستعمار الإسباني، على رأسها مدينة مليلية، إلى درجة أنه بعد أقل من عقد من الزمن عن الاستقلال أضحت المنطقة موشومة بممارسة التهريب، إلى أن تسرطنت الظاهرة فأصبحت ورما مرضيا يلتهم اقتصاد البلاد وقيم المجتمع، اتسع أمره إلى أن وصل تخوم مدن الجنوب، بما فيها مراكش... وقد خلقت هذه الأوضاع ثقافة جديدة مناسبة لها أصبحت المنطقة تعاني منها بعنف، من أخطر وجوه تلك الثقافة التفكير الدائم في ترك الوطن نحو أوربا في كل الحالات، واحتقار كل ما هو وطني ورفضه، والانسلاخ شبه المطلق من الهوية الوطنية والمحلية، وانعدام الثقة في التسيير الإداري المغربي، والتوجس من كل ما يصدر عن الإدارة.

وقد عمدت الإدارة المركزية، أيضا، إلى إغراق المراكز الحضرية بموظفين يختلف تكوينهم الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي عن أهل المنطقة، فكان من الضروري أن يتفاهم المواطن مع هؤلاء بلغاتهم، سواء كانت العربية الدارجة أو الفرنسية، وهو ما لم يكن هذا الإنسان في المنطقة قادرا عليه، فاستتبت ذلك وسطاء الإدارة يلتهمون أرزاق الناس بتواطؤ مع الموظفين. وكان لابد لهؤلاء أن يحتقروا لغة وثقافة وشخصية السكان، ويمنعون ارتباطهم بتاريخهم الخاص وهويتهم، ويحرمون كل ما يشير إلى ذلك التاريخ... فبعد الستينيات أصبحت المنطقة مصدرا للاغتناء، فيتم شراء المناصب فيها، وفي نفس الوقت منطقة يرمى فيها كل غير مرغوب فيه في المدن الأخرى... غير أن جيوش الموظفين المستقدمين لم يتمكنوا

من الاندماج في المجتمع الريفي، ولم يتم دمج أبناء هذا المجتمع في الثقافة التي يحملها أولئك، الأمر الذي جعل المنطقة تبقى هجينة ثقافيا وقيميا، وعبر ذلك متميزة اجتماعيا وإداريا... وتم تشويه وجوه وأعماق المدن الجديدة المستنبتة في المنطقة...

2 - الرفض :

تلك هي أهم عناصر الأرضية الخصبة التي أعطت كل أشكال الرفض، وشكلت خلفية سياقية تتحرك بها الكتابة الأدبية وتضمر أيضا في النفوس. أصبحت للرفض ثقافته اجتماعيا وسيكولوجيا وجماليا وأيضا لغويا، وفي المجالات الأخيرة يدخل الإبداع الأدبي. والغريب أن كثيرا من الإبداعات بالأمازيغية في الريف تم طبعها ونشرها في بلاد المهجر. نقف الآن عند تجليات هذا الرفض في السرد الأمازيغي بالريف، وبالأساس من خلال بعض النصوص السردية المكتوبة والمنشورة.

والمعروف أن الكتابة السردية، بالأمازيغية، جد حديثة النشأة في كل مناطق المغرب، كان ظهورها، أساسا، خلال التسعينيات من القرن الماضي، وكان لابد لهذه النشأة أن تستند إلى واقعية بسيطة، أو تخضع لـ"سلطة الواقعية"، حسب مصطلح عبد القادر الشاوي [132]. ومن وجوه هذه "السلطة " ذلكم الرفض وهذا التشبث بالهوية، تدخل في أنسجتهما تيمات فرعية أخرى جزئية تشكل الكل.

نستعرض هنا أهم الوجوه البارزة من تلك التيمات الفرعية في هذا "المهيمن"، الرفض، ثم في "المهيمن" الثاني، الهوية. ولعل أولى تلك الوجوه هي الفساد والإفساد الإداريين، اللذين عانت منهما

---

(132) - عنوان كتاب يضم دراسات حول الواقعية في الأدب المغربي. طبعه اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

المنطقة، فالإدارة المغربية بعد الاستقلال عمدت إلى خلق أعوان السلطة، الذين يخدمونها ضدا على المواطنين، ورغم أن هذه الحالة عرفت في كل مناطق المغرب، إلا أنها هنا في المنطقة كانت أكثر حدة. فشيوخ القبائل اختارتهم الإدارة من الأغنياء الجدد الذين استفادوا من الاستعمار الإسباني منسلخين من القيم المحلية، يتمتعون بقدرة خاصة على إسكات الناس وعلى معرفة أسرارهم وعلاقاتهم بالمخزن، يخبرون عنهم ولا يدافعون عن مصالحهم(133). بينما في السابق كان "أمغار"، وهو ممثل القرية أو ممثل جزء من القبيلة، يختاره السكان لأنهم يرون فيه أنفسهم وهو يرى فيهم نفسه(134).

ومن تلك الوجوه الابتزاز الرسمي للمواطنين، فقائد القبيلة يأمر "البراح" أيام السوق ليفرض على السكان جمع الأموال. بذريعة بناء مسجد أو إصلاح سوق أو طريق : "اجْماعت، أيْمزذاغ نْـ رذْشور. قا يقّاروم رقايذ اتِ يارْوم ثينّعاشين سـ مينْزي غا نبنا ثامزيذا. انْ عذْرث سّوق ذ يبّريذن. ئيسيور ئج نـ وسار اگ ونضني :- يرو ابو ثفادين ئـ بو يفادن... (أيتها الجماعة، يا سكان المداشر. إن قائد القبيلة يقول لكم ينبغي أن تكتتبوا وتجمعوا النقود كي نبني مسجدا، ونصلح السوق ونعبد طرقا. تكلم شيخ في أذن زميله : "يجمع الضعيف المال للقوي الغني")"، في حين يصب ما يجمع بالقهر في جيوب المسؤولين(135). فالابتزاز كان يتم في واضحة النهار بالبراح في السوق، والجميع، من المواطن البسيط إلى أعلى مستويات السلطة في المنطقة، يدرك أن الدعوة هي ذريعة لاغتناء الإداريين بترتيب مستوياتهم. وأدوات الجمع هم هؤلاء الموظفون الصغار

(133) - Mohamed Bouzaggou "Jar u Jar" Ed. Trifagraph. 2004. p. 12.

(134) - ن. م. ص. 12.

(135) - وليد ميمون: مجموعة "تيفادجاس" طبعة: Stichting Apuleius. Utrecht 1996. ص32.

الذين ينتشرون في القرى والمداشر، هو أ مغار (كبير القبيلة")
" Iteggit rmexzen Amvar zeg udan i itwara var sen timura var sen agra. Inni yeqqaren wah war texsen ḥed ad asen yini uhu".
(يعينهم المخزن، يختارهم من أصحاب الأراضي والثراء، من أولئك الذين يقولون نعم ولا يقبلون أن يقال لهم لا)'.

يشترون الذمم كأنهم يشترون السلع، يبيعون الكلام ويشترون الصمت(136). فتصبح الإدارة ذاتا مرعبة للسكان. ومن دواعي الرفض تشويه الديمقراطية والانتخابات، التي اختلقها المخزن، آنذاك، إمعانا في الفساد وتحطيم القيم، فالمرشح كان بالأمس القريب لصا معروفا، بل لصا يقتلع أسنان الكلاب، فيدعو إلى التصويت عليه للمساهمة في تقدم البلاد، تقدم إلى الوراء:

"يْسيث ثاوريقت ئنو. أذْ ارْيغ أذاوم كّغ... رخْذايم... ئبريذن... جنّث... (اختاروا ورقتي. لأنجح... أوفر لكم... العمل... اعبّد الطرق... أصنع لكم جنة...)". قال أحد الحاضرين: "مين غا يگ ايْرْمونّا. ئضنّاض عاذ توغا ئتجارّا فوس. توغا ئتكّس ثيغماس ثيبيطان. ئقّار انغ رخّو ان وُيار غار زّاث... ها... ها... ها ثيشْري نْ وْزينزار گّ ساونْ (ماذا سيوفر هذا. بالأمس القريب كان لصا يسرق أي شيء يصادفه. واليوم يقول لنا سنتقدم... ها... ها... تقدم الخنفوس في العقبة)"(137).

يوظف الكاتب عبارات مأثورة جاهزة تنضح بالسخرية، من مثل عبارة "أيتجارا فوس / يجر اليد" تقال لمن ألف السرقة. وعبارة "ئيتكس ثيغماس ئيبيطان / يقتلع أسنان الكلاب" هذه العبارة تقال

---

(136) – محمد بوزكو: رواية "جار ا جار / بين بين". ص. 12.
(137) – وليد ميمون ، مجموعة «ثيفادجاس». ص. 35.

لمن يستخدم كل الوسائل، يسرق ويستعطف ويتحايل، لكسب العيش السهل. ثم عبارة "ثيشري أوزينزار گ ساونْ / مشية الخنفوس في العقبة". تقال مثل هذه العبارة لمن لا يتحرك أو يتحرك إلى الخلف... والمعروف أن الخنافس تمشي إلى الخلف، وتكون مشيتها أثقل حين تكون في العقبة. هي صور شديدة السخرية من أسلوب الانتخابات المغربية خاصة في المنطقة. فقد درجت الديمقراطية المغربية في بداية مسارها على أن تختار السلطة أي شخص صادق في ولائه لها، لا يفعل إلا ما تريد، بغض النظر عن ماضيه أو عن سلوكه، تدفعه للترشيح وتسوق الناس، كالعبيد بالترهيب، للتصويت عليه، ثم يصبح ممثلا للسلطة ضد مصلحة الناخبين... بهذه الطريقة أضحت إحدى أهم عناصر السخرية الحادة في كثير من السرد المغربي أيضا.

ومن ذلك شدة البطالة، فالشباب يتسكع مستهلكا الخمور والمخدرات، بينهم الشباب المتعلم والمجاز: "أيما نش واسينغ أذبنيغ أورا أضاويغ أربغري نش أيما أغريغ..." (يا أمي أنا لا أستطيع العمل في البناء وحمل الأثقال لأن حياتي قضيتها في التعلم)"[138]. بل ينمو الأطفال ويتسكع الشباب على قارعة الطريق، [139].
"Iyman mvar x... tma n webrid waha".
ثم حدة القمع التي تسلط على الناس في المنطقة، فالطالب يمكن أن يحرم من دراسته لمجرد إشاعة تدفع إلى اعتقاله، بل قد يفقد عقله :

" توارام ونيتا توغاث ذ امحضار. ثغرا أرْمي يَحْفا. ذ مّيس نـ وُفَدجاح. قا تْوارام رخّو مامّش يذْور. سّضونْاس ثاشقّوفت نْ وادجي ذي رحْبس (أترون ذلك، كان طالبا، قضى جزء من حياته في الدراسة. ابن فلاح. ترون حاله الآن، عجنوا مخه في السجن)"[140].

---

(138) - بوسنينة عائشة "تقصتصين ناريف إنو". ص. 7.
(139) - محمد بوزكو "Jar u jar" ص. 9.
(140) - تيفادجاس" ص. 41.

هي حالة واقعية معروفة، كان يكفي أن يشي أحدهم، خاصة إذا كان في مركز سلطوي، ليتم تلفيق أية تهمة لأي مواطن له مستوى ما من التكوين... وجوه كثيفة تؤشر على رفض الواقع الراهن، وجوه لا تختلف كثيرا عما نجده في الإبداعات المغربية عموما، غير أن حدتها في منطقة الريف تجعلها أكثر حضورا وعنفا...

يدفع هذا الرفض إلى الهجرة نحو أوربا عبر قوارب الموت :

"ثغارّبوت ثشّـار سـ ثارْوا نـ دْشار. ئسْنْدُّو ذايسن ربْحار أمشناو شا نـ تّقْذيحت نـ ؤغي ئتراجا مرْمي تْغايْسو. عْماروش يقّيم زّاثي حدّو. شبّارن ذي ثفْروت اماشْناو ئفْضيضن ذگ وقْزين..."، "ربْحار ياني گـ ونداو، أمان تبْرُوشُّوضن غار ئغنْباب امشناو ئمدّارْضان. (امتلأ القارب بإبناء القرية، يمخضهم البحر مثل شكوة اللبن ينتظر متى يعبها. جلس عْماروش بمحاذاة حَدُّو، تشبثا داخل القارب باللوح مثل البق في جلد كلب...، البحر يشتد هيجانه، مياه أمواجه تصفع الوجوه...)". "وار ؤشين ارامي ؤفين ئخف نْسن تْمْشوبُّوضن اگ ئذورار نـ وامان... (لم يشعروا إلا وهم يتصارعون مع الأمواج خارج القارب، وسط البحر...)". نطق أحد رجال الشرطة الإسبان Me parece dos moros muertos... (أظن أنهما مغربيان ميتان)"(141).

في هذه الفقرة يتناول القاص تجربة قوارب الموت، وهي تجربة انطلقت أساسا من الريف وما زالت إلى حد الآن تنطلق. فيوظف جملا قصيرة معبرة ذات حمولة دلالية مأساوية، مثل عبارة "القارب مليء بأبناء القرية" جملة تحمل معناها وضده، فامتلاؤه يوحي بإفراغ القرية. وجملة "يمخضهم البحر وكأنه شكوة مخض اللبن ينتظر أن يعبها، فالقارب هنا هو الشكوة وأبناء القرية فيها هم لبن

---

(141) – "تيفادجاس" ص. 28 - 29.

والبحر غول ينتظر أن يعب اللبن... مثل هذه الجمل كثيرة في تلك الفقرة تطول الوقفة إذا استطردنا في تتبعها. وهي منتزعة من حقل دلالي غارق في البداوة..

ورغم تلك المأساة فإن المهاجرين السريين في قوارب الموت، يعودون أحيانا إلى بلادهم أحياء دون أن يطأوا الضفة الأخرى، وأحيانا جثثا هامدة، وأحيانا يتمكنون من الوصول إلى أوربا، فتبدأ محن أخرى "البحث عن أمكنة الاختفاء يبيتون في العراء تحت رحمة الأمطار والثلوج... ينتهي بهم المطاف في يد الشرطة فيعيدونهم إلى مسقط الرأس"(142). لتنطلق دورة أخرى من المعاناة. ورغم ما يعانيه هؤلاء المهاجرون في غربتهم يجدون أنفسهم معرضين للمراقبة والسرقة والابتزاز في وطنهم الأصلي، بل غالبا ما تتحول الهجرة إلى خراب للأسرة،

Issen 3ellal i tirin deg Aliman maymmi yuzzer x temvart nnes(...) I 3mar amezyan mayemmi i t 3awan var tuccefra n tarwa n dcar..."(143).

(يعرف علال الذي يشتغل في ألمانيا لماذا طلق زوجته... واعمار الصغير لماذا يساعد على سرقة أبناء القرية...).

ومن دوافع هذا الرفض أيضا ممارسة التهريب، الذي يمثل معاناة استثنائية، وتركز عليه جميع الإبداعات في المنطقة بما فيها المكتوبة بالعربية، ففي قصة لوليد ميمون بعنوان "ترابيلو" (تشويه ساخر لممارس التهريب/الترابا ندو)، يقدم فيها الحيثيات الفعلية للتهريب، بطريقة كاريكاتورية. جلس أحدهم، في حافلة مستهلكة، في مقعد، خلف امرأة منتفخة مثل ربوة، قال لها :

---

(142) - "تقصيصين ناريف إنو" ص. 8.

(143) - "Jar ujar". p. 15.

- "نهارا ثعمّارد اطّاص نـ سّرعت اخاتشي حدهوم (حملت اليوم سلعة كثيرة، يا خالتي حدهوم)."

- "أمّي نو رواشون ثمّغار أخْمي تكبّيذ ذگْ يجْذي... (يا ولدي الأسرة كبيرة كأنك تفرغ الماء في الرمال...)"[144]. في الطريق أوقف رجال الجمارك الحافلة : "لّي عندو شي حاجا ئحطها". أحد المهربين نفحهم برشوة. أما العجوز لم تفهم شيئا، فبقيت تنظر:

- اشنو هاذشي الحاجّا. عيينا ما نميكو عليك. نزلي.. "رْكار ئطف أبريذ نْس يكّار يّتارْجيجي. (استأنفت الحافلة سيرها، تسير مرتجفة)". العجوز بقيت بين يدي رجال الجمارك.

"يْخْزار ترابيلوّ زي زّاج إتْوارا ئجْ نـ سّدْ نـ طّوموبيناث اخْمي يسين ثاسْريث. ثيزغْوين ذ ماليطاث زعْتانت شّارنت سـ ثخونشاي. (أطل ترابيلو من نافذة الحافلة رأى قافلة سيارات محملة بالسلع المهربة، دون أن يوقفها أحد، وكأنها تحمل عروسا)"[145].

وينهي الكاتب هذه القصة ببيتين شعريين غنائيين ينضحان عبثية:

- "احارمشار يكا يورار ئعاض خ ناموس، بوسبعا نـ طربا بيسيد اركابوس. ايارال لأيارا ايارال لأبويا.. (تزوج الضب فنظم حفلة عرس، استضاف باعوضة. وضب آخر يحمل مسدسا. أيارال لأبويا...)"[146].

(144) - "تيفادجاس" ص. 18.
(145) - ن.م. ص. 18 - 19.
(146) - ن.م. ص. 19 - 120.

يسخر البيتان من عبثية سلوك الضعفاء وهم يستغلون السلطة ضد من هم أكثر ضعفا ومجردا من أية سلطة. بينما الذي يستحق أن يمارس عليه القانون يصبح متحكما في منفذي القانون، فرجال الجمارك يتسلطون على المهربين الصغار الذين يتقاتلون على لقمة خبز، بينما المهربون الكبار، والذين يهدّون الوطن فينقلون مهرباتهم في قوافل السيارات كأنهم ينقلون عرائس. هذه صورة نقلتها عين الكاتب واختزنت في ذاكرته إلى أن تدفقت بهذا الأسلوب المأساوي الساخر. وهو ما يؤكد أن رجال المخزن لا يحاربون التهريب، في المنطقة، بل يركزون على الضعفاء يجردونهم، ويشجعون الكبار، أحيانا. ثم طريقة أخرى في ابتزاز الفقراء عبر التهريب، حين يتمكن المهرب الكبير من المهرب الصغير فيفرض عليه أن يشتغل معه مقابل حمايته من رجال المخزن، إلى أن يتمكن من السطو على رأسماله وإفقاره مع منعه من ممارسة التهريب عبر إشارات لرجال المخزن(147)...

تدفع وتدل هذه الوجوه لـ/على الرفض في القصة القصيرة والرواية من خلال مضامينهما... وتشكل الصياغة أيضا وجوها أخرى من خلال أبعاد ساخرة، فعبارة :

"ترابيلو يقيم غار ذفار ئـ ييج ئـ ثوسارث ثوف أم ثاوراث. (ترابيلو جالس في مقعد خلفي أمامه عجوز منتفخة مثل ربوة)"،

هي تشبيه منتزع من التعبيرات اليومية الريفية، وتشكل صورا تشير إلى أن النساء يحطن أجسادهن بالسلع المهربة ويربطنها ثم

(147) - "تقصتصين ناريف إنو" ص. 3 - 4.

يلبسن عليها جلبابا واسعا، بحيث يبدون في حجم خارج أي حجم لجسم الإنسان، بل هو حجم يثقل على النفس والقلب والجلد...

وكذلك عبارة "يا ابني الأسرة كبيرة كأنك تفرغ الماء في الرمال"، هذه العبارة لها جماليتها الخاصة في اللغة المذكورة، جمعت بين عبارة لشخصية في النص وعبارة مسكوكة، تشير إلى عبثية الاشتغال الدائم الذي لا يغني من جوع. وعبارة "تحولت السباع قططا، والقطط سباعا"، تلخيص لسخرية الزمن الراهن من التاريخ... ويتم إطلاق أسماء أسطورية مخيفة في المنطقة على بعض الظواهر المرتبطة بذلك الرفض، فسيارة الشرطة، التي تلتقط الناس بدون أي سبب تتجه بهم إلى المخافر، تسمى هنا "عيشا قنديشا"، وعيشا قنديشا في الريف يرعب ذكرها الأطفال... هي عبارات كثيرة في السرد الأمازيغي بالريف تثير بجماليتها وشاعريتها التقليدية، قصد الاهتمام أكثر برفض الواقع .

3 - الهوية :

يهيمن، في الأدب الأمازيغي الريفي، التغني بالهوية، بشكل متميز، عبر التركيز على التاريخ والحياة القروية وقيمها، وعلى اللغة. فنجد الاعتزاز بالمقاومة والمقاومين في الريف :

"ثادجست ثخمر ئذورار. نيثني خنسن واني ئصوضار. ئزدجابن بيسن. ماوسات ك فاسن. (لقد أخفى الظلام قمم الجبال. وهم يختبئون خلف الصخور... السلاح في الأيدي)".

"خزارن تواران ئج نـ تمسي ثارغا ك ذورار اجماضين. (نظروا حولهم رأوا نيرانا تشتعل في بعض القمم المقابلة)".

ئسيور ومغار : "بوثنقّيتش ئسوكّد. يقضايس رْحيض ئوْضارْغار. (قال كبيرهم : العدو الضائع قادم . لا مفر له)".

"خْتوثْرن جار ئيصوضار. تْساهان أمشناو ئغيراسن . كور ئجن ئطّف جّارف نّس. (تحركوا بين الصخور. يتربصون مثل النمور. أخذوا مواقعهم في الجبل)".

"كَانت ثْروْريوين نْ تخفيفين هكُّانت زي رجْروف أم ئصفْضاون نـ وْجنّا تشوقّان بوقبّار. (صوت الرصاص يصم الأذن، يتدفق من قمم الجبال مثل الشهب ترجم العدو)".

"ئطف سـ وفوس ازرماض خـ وعديس. فوس أفوسي أم ارابوز ذي ثمسي. (شد على بطنه بيده اليسرى. أما اليد اليمنى فمثل الرابوز ينفخ النار (كناية على كثافة إطلاق الرصاص)".

"وْذفند زي ثوّارث ثّامقرانت. اريّمث انّس ثقّوس أم وْيور خـ وييس نّس. ئذامّن تودومن ام وافار نـ بنّعمان ئتوسوس ذي رمراح نـ تادّارث وْشار. (دخلوا إلى المنزل من بابه الكبير، جثمانه في شكل هلال على ظهر الفرس، الدم يقطر مثل شقائق النعمان تنتثر وسط الدار المبنية بالطوب)".

"م وابر ابارشان ئبهباد سـ ومطا. (صاحبة الأهداب السوداء انهمرت الدموع من عينيها)"(148) ....

هي صورة تمثل لحظة مقتلعة من تاريخ المقاومة بالمنطقة في فضاء قروي، اعتزازا بها. صورة تجمع بين خفة شجاعة الرجال

(148) - ص. 52 - 53.

وبين طبيعة جغرافية المعركة، التي يعرفها أهل الجبل جيدا، وبين تقاليد الاستنفار، عبر إشعال النيران على قمم الجبال ليلا، وبين أساليب التربص للعدو خلال الصخور في الجبال. بل يتصور كيف كان المقاومون ينظرون إلى عدوهم إنه شبيه بالمتسول لا يلبس إلا الأسمال والثياب المرقعة، وهي صورة كانت سائدة حول الاسبان في المنطقة، لذلك كانوا يؤمنون، حتى قبل المعركة، بدحره... وحتى استشهاد المقاوم لا يثير حزنا وحنقا، بل يماثل الهلال في سموه وإشراقه وقداسته. نفس الشيء يمكن قوله حول الدم الذي يقطر من جثمان الشهيد، فهو شبيه في حمرته وحيويته بأوراق شقائق النعمان، التي ترمز إلى الحب والحياة... هي صورة عميقة في مكوناتها وبلاغتها وصدقها. والزوجة نفسها بجمال أهدابها انهمرت الدموع من عينيها، وهي ما زالت في مقتبل العمر، كما الزوج الشهيد.

لقد اشتغلت ذاكرة السارد بحيوية وجمال عبر قوة التخيل التذكري، فكانت الذكرى المأساوية في زمانها هي ذكرى جميلة، تواسي الذات الساردة في لحظة كتابة القصة عن مأساوية اللحظة المعاشة. جلس بعض الطلبة في مقهى رأوا شيخا راكبا حماره يبيع "النعناع": قال أحدهم : "ئعذود گْ وبْريذ ئج نْـ ؤوْسّار. ثاجدجافت ذايس ثينقّيرين. ئنيا خـ ييج نْ وغْيور ئنْذْبار مارا. ئتاشم ذايس. (مر شيخ مسن، لابسا جلبابا مرقعا، راكبا حمارا عليلا. نغز الحمار)":

- رّا ...رّا ...أيراذن ذورن ذ ئمُوشْون. ئمشون ذورن ذ ايْرذن. ها نّعناع... ها نّعناع... (هيا... هيا... تحولت الأسد قططا والقطط أسدا... آ النعناع ...آ النعناع)"

- "ينا علال : تواريذ وين امّوح مشحار يوثا رباروض ذگْ رومي (قال علال : أرأيت ذلك الرجل يا أموح كم قاوم الإسبان وكم أطلق عليهم الرصاص... والآن يبيع النعناع على حمار هرم مستهلك ويطارده الكلاب)".

-اموح : مانيس ثّكّا ثْسيْنفْت ئضنْفّاريت ؤفيرو. امنّي ئذانغ غا ثمْسنار.(أموح : الخيط يتبع الإبرة. هذا ما سيحدث لنا)"(149).

صورة أخرى تبين التحول الماسخ الذي يعاني منه أبناء المنطقة، فقد تحول كثير منهم من سباع شجاعة إلى قطط صغيرة آليفة خاضعة جائعة بلا كرامة، أصبحوا يركبون حمرا هرمة عليلة، بعد ما كانوا يمتطون قمم الجبال أو صهوات الجياد في خوض المعارك دفاعا عن أرضهم وكرامتهم وأعراضهم... ومن وجوه التحسر على ما آلت إليه رموز المقاومة ما نجده أيضا عند بوزكو

Nec(...) i invin seb3a n irummyyen deg ivzar n card, iwyev asen marra min tuva var sen d rekrayet...

(أنا الذي قتلت سبعة جنود إسبان، وجردتهم من أسلحتهم)"(150).

هي صور تتحسر بعمق على ما آل إليه رجال المقاومة الفعليين في المنطقة. وتأنيبا للشباب الراهن حين يتم تذكيرهم برجال الماضي :

"يا ثارّاوت نـ بيضا. باباش ذي رقدْ نّش ئشارّق ئغارّب. مري خاك ئكّا ؤسكاس نـ واحد واربعين. اتسنذ ثوذارث مين تسكوا.

---

(149) - ص. 23.

(150) - Jar u jar. p. 7.

(ياحسرة على الجيل الحالي، أبوك حين كان في سنك، كان قد شرق وغرب، ولو عشت عام واحد وأربعين ؟ ـ عام انتشار الجوع في الريف ـ لكنت عرفت حقيقة الحياة)"[151].

فالواقع الحاضر مسخ الأجيال اللاحقة فاستحلوا النوم والكسل أمام هيمنة البطالة. والتأنيب في هذه القصة هو وسيلة أيضا للتشجيع واستنهاض الهمم.

وفي هذا المستوى يتم التنويه بالمرأة التقليدية :

"أسيّمي ذگ وعّرور يتّرو. نتّاث دّارّاح ئنّكورن ذي ثفّقونت. ثيطّاوين ترونت سـ دّخّان ئتارين ذ اقطّوس غار أوجنّا. ئيازيضن نقّبن گ زّاي، تعجّمشت ثضوّر ذگ مسّوشي ئج نـ تزعوقت ثعدشف ذي رْمذّوذ. (كانت تحمل الرضيع في ظهرها، وتنضج الخبز في الكانون، عيناها تدمعان بالدخان المتصاعد خيطا نحو السماء، تربي الدجاج وتسرح البقرة والأتان) "[152].

هي لوحة قروية في كل معانيها وأبعادها سواء في طرق العيش أو في ملحقات المنزل أو في تربية الطيور والمواشي، وأيضا في طريقة حمل الرضيع، إلى جانب ذلك ما توحي به هذه اللوحة القصصية من كثرة أعمال المرأة في القرية، فهي تحمل الرضيع وترضع وفي نفس الوقت تنضج الأكل وتتحمل مسؤولية تربية المواشي... وجل فضاءات النصوص هي فضاءات قروية كما نجد أيضا عند بوزكو :

"Izuray arecmen s rimart n reḥfa n iḥenjaren. War tesrid mvar i usqaqi n iyaziden warran tiri deg izevran

(151) - ص. 31 - 32

(152) - ص. 52.

(الساحات موشومة بأثر أقدام الأطفال الحافية. لا تسمع إلا للدجاج في ظل أشجار الصبار)"(153).

صور كثيرة حول الماضي تمجد التاريخ القريب والحياة القروية وقيمها، وفي المقابل ترفض، في حاضرها، الحياة الحضرية القاتلة والمشوهة، وذلك تأكيدا للهوية الريفية في "نقاوتها" القبلية، يستخلصها المتلقي من مدلول النصوص. غير أن جمالية هذا المستوى الهوياتي يتأكد أساسا عبر تقنيات التعبير.

يتجلى هذا المستوى في طبيعة الاستفادة من الحكي الشعبي الأمازيغي في الريف :

"ثاغراست نـ تامّنت ئحرْويت وامزيوْ بوسبعا نـ ئـزديفن. (ما جمع من الشهد التهمه الغول بسبعة رؤوس)"(154).

هذا الغول هو شخصية رئيسية في بعض الحكايات الشعبية، تم توظيفه هنا رمزا للسلطة... أو عبارات ساخرة من الجفاف منتزعة من الحكي الشعبي المضحك : "(يوجد اللبن في الأقداح والسمن في الجرار)(155) "Avi di teqbucin, trussi di teqdiḥin".
وفي الغالب تتحرك القصة القصيرة الأمازيغية، وبعض الروايات، كما رواية "جارْ أو جارْ"، في الجو العام للحكاية الشعبية، في اختزاليتها وفي تناصاتها وفي بعض رموزها وعباراتها. وبنيتها هنا بسيطة تعتمد الأسلوب الحكائي الشعبي التقليدي في بساطته، دون التعقيدات الأسلوبية والفكرية، وفي تتابع الوحدات الحكائية الصغرى... إلا أن شروط القصة في القصة القصيرة واضحة، هنا من حيث قصر الجمل واتساع دلالاتها... وهي لذلك تقع بين الحكي الشعبي والقصص القصيرة بالمفهوم الحديث.

(153) - Jar u jar. p.1.

(154) – ص. 39.

(155) - Jar u jar. p.13..

والحقيقة أن العلاقة بين القصة القصيرة والحكاية الشعبية، مازالت تشكل في النظرية السردية إشكالا، غير أن كثيرا من الباحثين يربطون بينهما بشكل مثير، فيرى أحدهم "أن تقليدية الحكاية الشعبية وتاريخ القصة القصيرة يتعايشان، ولكن ليس في خطين متوازيين. هما خطان متماوجان. خطان يتباعدان. يتقاربان. يتماسان. يتقاطعان. إلى درجة أن الحكاية الشفاهية تتخذ أحيانا شكلا أدبيا.."(156)

فالقصة القصيرة متباعدة عن الحكاية الشعبية في طبيعة خلقها، حيث يكتبها كاتب معروف له وعي حاد بكتابة قصة، بينما الحكاية الشعبية تحركت، آلاف السنين، على ألسنة االراوين عبر الأجيال... وتاريخ القصة القصيرة قصير، إذ انطلق في أوربا مع النهضة الأوربية، بينما تاريخ الحكاية الشعبية قديم قدم اللغة عند الإنسان.. و"الحكاية الشعبية هي حكاية "موضوعية": فالمتكلم / الراوي يمحو كل أثر للذاتية، كل طابع شخصي... بينما الأدب في مفهومه الحديث يؤكد على ذلك الطابع الذاتي الفردي"(157)...

لا نريد الإطناب في استعراض حقول الاختلاف بين النمطين، الحكاية الشعبية والقصة القصيرة، ذلك أمر معروف، ولكن نريد الإشارة إلى حقول التقاطع، فالقصة القصيرة، مثل الحكاية، نمط سردي قصير، يقوم على الجملة القصيرة ومعالجة قضية جزئية، أحيانا تعتمد على البساطة التي تستشف أيضا من بعض الوجوه الفانطازية، بل وأن هذه خرجت من رحم تلك... بحيث اعتمد كتاب القصة الأولون على نقل الحكاية الشعبية وتحويرها أحيانا لينسبوها إلى أنفسهم، فقد أطلق فرنان كابايرو Fernan Caballero مصطلح "قصص Cuentos" "على سروده الشعبية التي جمعها من أفواه الفلاحين وكانت موجهة للأطفال"(158).

---

(156) - Enrique Anderson Imbert "Teoria y técnica del cuento" Ed. ARIEL, S. M. Barcelona. Edicion 3. 1999. p. 31.

(157) - Jean - Pierre AUBRIT. "Le conte et la nouvelle". p. 99.

(158) - "Teoria y tienica del cuento" p. 17. "Le conte et la nouvelle" p. 14 à 24

وهذا ما يدل على أن هذا النمط السردي الجديد ولد من صلب الحكاية الشعبية، ويتسم بكثير من سماتها. وليس الأمر غريبا فالقصة القصيرة في كل بداياتها تضع نصب عينيها نموذج الحكاية الشعبية، في بعض تقنياتها، وهذا شأن القصة القصيرة الأمازيغية المكتوبة في الريف، كما رأينا مثلا في هذه المجموعة لوليد ميمون، وأيضا في نماذج سردية مكتوبة أخرى، عند محمد بوزكو، خاصة في روايته الأولى "Jar u jar"، وفي بعض قصص رشيدة المراقي أحيانا.

غير أن البعد الهوياتي المرتبط هنا بالقرية وبتصور رومانسي رافض، وكثيرا ما يغلق هذا التصور الأبواب على نفسه، نجده في مجموعة موساوي بوزيان يتخذ طابعا أكثر واقعية واتزانا. فهو في قصة "وا ذ انّاضور (هذه الناظور)" يتناول هذا البعد من زاويتين الأولى اقتصادية والثانية وطنية.

"اسّرْعَثْ انّغْ اتْوَصَعْقَار، ثُيور[159]. (سلعنا محْتقرة في السوق بالناظور)"، وهو احتجاج على شدة الإقبال على السلع المهربة وإهمال السلع الوطنية، يدخل هذا الإهمال ضمن الإهمال القيمي الثقافي، فالعمال المهاجرون حين يزورون وطنهم بالناظور يتحدثون باللغات الأوربية التي يشتغلون في بلدانها.

"را اتمازيغت ذ كوسّانا ثْخَيّقْ ثْخسْ اتَدّيقْ. مينزي اموّحْ ومي يتَسارَا ذي اسّوقْ يتْسَقْسَا يتْشَطّارْ، يتسرا يْشا نْ ربعضْ يمتْراع، مونْنْ آكَ ثْرْوا انْسَنْ آذْ سّارانْ، سّاورَنْ شَا نلْغا عمّارص توغَ ويدجي نّغْ، عمّارْصْ وَذا يمْغيرْ. ساورَنْ ثاليمانط، ثفْلمانط، ثكرانْزشت، ثافرانْسيست، ذ شْواي ن تمازيغتْ ذك قمّامْ ثْتوَفّارْ"[160]. (حتى تمازيغت في هذه الأيام غاضبة تريد أن تهاجر. لأن اموّح وهو في السوق، سمع بعض الناس يتحدثون مع أبنائهم لغات غريبة ليست لنا

---

(159) – ارحمرث ثامقرانت (الطوفان الجارف) سلسلة النثر الأمازيغي يروران. ص Ed. Van Woustrat Amsterdam.12

(160) – نفس المصدر ، ص. 12.

ولم تنبت هنا، يتحدثون بالألمانيا ولفلمانية والانجليزية والفرنسية، وبعض الكلمات ثقيلة بالأمازيغية)".

فالهوية هنا مهددة باللغات/الثقافات الأجنبية الأوربية التي تشوه شخصية الأجيال التالية من المهاجرين المغاربة، وهي هوية حضارية تتحرك في المدينة (الناظور) وليس في القرية... مثل ذلك نجده أيضا في الرواية الأخيرة لمحمد بوزكو، التي خرجت من الإطار القروي الريفي لتدخل فضاءات خارجية، واسعة ومشتغلة، في الجزائر وفي فرنسا...

4 - سلطة محفل التلقي :

وتتجلى ظاهرة التشبث بالهوية الرومانسية، أساسا حين يتعلق الأمر بالكتابة القصصية الجهوية وببداياتها، وبلغة محلية مرتبطة بثقافتها التقليدية، مراعاة لطبيعة تكوين تجربة الكتاب، لغة وسردا، وبطبيعة المتلقي الذي يحب أن يجد نفسه فيما يقرأ، أن يجد صيغا سردية ولغة مألوفة وقضايا يعيشها بحدة، لذلك لا يقوم الكاتب، في الغالب، بالإبداع المتجاوز لما هو معروف، بل يركز على اللغة اليومية ضمانا للقارئ أيضا. وهذا أمر سائد في كل التجارب الأدبية المكتوبة بكل المناطق الأمازيغية، وهي أيضا ظاهرة إنسانية، كثيرا ما يلتزم الأدب الجهوي في أي بلد بخصوصياته.. ولا ينفلت الكتاب من إسار هذه الظاهرة إلا إذا عمقوا تجاربهم الأدبية واتسع سوق قراءة إنتاجهم...

ولا يقف الأمر عند استلهام الحكاية الشعبية فقط، بل يكون الارتباط وازنا باللغة المحلية في تشكلاتها المجازية وفي بناءاتها المأثورة، وخاصة الأمثال، التي تشكل بعض أهم المواد الأولية لهذه البدايات، كما هو الشأن في مجموعة "تيفادجاس"، حيث يوظف الكاتب المثل باعتباره يركز تجربة إنسانية واسعة في عبارة مكثفة وشاعرية، مثل" إزْمار غْ ايذَورَن ذي شارّي إيظَهّار ذگ سَدّي (الحمل الذي سيصبح كبشا يظهر في صغره)"، يقال للطفل الكسول الذي يتطلع إلى أن يكون رجلا يحسب له حساب. و"ثْرَشّا ادّاحَّسْ خْ سَنّاج (الشبكة تسخر من القفة)". استعمل هذا المثل هنا لتبيان قبح

سلوك السلطة التي ترى أنها أحسن من السلطة الاستعمارية... ثم تكثيف استعمال العبارات المسكوكة، من مثل "تيمَسّي اتَّجّادْ إيغَّذْ (النار تلد الرماد)"، للإبن الذي لا يشبه آباءه في إيجابياتهم. و"أتَاحَرَذْ اطّيخْضارَذْ دي ثارْوا ن تْرَفْسا وارْ اثْكَسّيذْ غارْ فيغار (تتعب نفسك في اختيار ابن الأفعى فلا تأخذ إلا ثعبانا)". استعملت هذه العبارة في القصة إشارة إلى تشابه مرشحي الانتخابات. و"أيوجير يتْروا سيذي اربّي يارْنّي ياسْ (اليتيم يبكي والله يزيد له عذابا)"، وظفه القاص هنا لتأكيد ضعف محصول الفلاح الذي أتعب نفسه في العمل فأتى الجفاف على ما زرعه...

وفضلا عن هذا التركيز على الكلام المورث، سواء كان مثلا أمازيغيا أو عبارات مسكوكة، نجد الكتاب يستعملون أسماء الأعلام المحلية المعروفة أساسا في الريف من مثل "اثلايثماس"، "اعماروش"، "حدو"، و"ميمون" و"اموح".

إن الكتابة السردية في الأدب الأمازيغي بالريف مازالت في بدايتها، كما رأينا، انطلقت مع أواخر الثمانينيات. وقد اعتمدت التجارب الأولى للقصة الأمازيغية، كما هو الحال عند وليد ميمون ورشيدة المراقي، في بعض نصوصها، والرواية الأولى لمحمد بوزكو، على مرجعية اجتماعية واقعية، فاشتغلت على ما هو واقعي يومي بحيث تسهل العودة بها إلى مرجعيتها الواقعية المحلية التقليدية. إن هذا النوع من الإبداع وهذه البدايات الأولى فيه لا تميز كثيرا بين المتلقي الضمني والمتلقي المباشر، خاصة وأن المتلقي هنا محدود جغرافيا (جزء من منطقة الريف) ومحدود أيضا في طبيعة التلقي (الذي يتمكن من القراءة أو على الأقل التهجي) ومحدود في طبيعة

الاهتمام (ليس كل قارئ في المنطقة يهتم بتلقي الكتابة الأمازيغية...) فالكاتب هنا يشبه من يكتب رسالة موجهة إلى عدد محدود من الناس. وهو يحاول دائما أن يرسل لهم خطابا يدغدغهم ويوافق أفق انتظارهم. فعلاقة القارئ هنا بالسارد وبالشخصية النصية، وبالمؤلف أيضا، ملتبسة أحيانا. والشخصية هنا هي قناة يضخ من خلالها السارد مباشرة ما يريد إرساله للمتلقي "فتكون الشخصية ملتصقة بما يحكى... وليس بكيف يتم الحكي"، كما يقول أوسكار تاكا[161] Oscar Tacca. وإذا اعتمدنا مستويات العلاقة بين الشخصية السردية والمتلقي التي حددتها الباحثة الكوبية الأصل إلينا م. مارتنيث[162] Elena M. Martinez في ثلاثة مستويات :

1 - مستوى معرفة القارئ دون مستوى معرفة الشخصية.

2 - مستوى تطابق معرفتهما معا .

3 - مستوى معرفة الشخصية دون معرفة القارئ [163].

ويمكن أن نضيف هنا مستوى رابعا، مادام الأمر يتعلق بالقارئ، وهو مستوى معرفة السارد والقارئ معا، نجدها مناسبة لقراءتنا هذه.

وفي هذا الإطار تكون في هذه النصوص الأمازيغية معرفة الشخصية دون معرفة القارئ، معرفة القارئ مثل معرفة السارد، ومعرفة القارئ دون معرفة الشخصية. وفي نصوص وليد ميمون وعيشة بوسنينة وبعض نصوص رشيدة المراقي ، وفي الرواية الأولى لمحمد بوزكو، وأحيانا في رواية سميرة المراقي[164]. نجد أن الشخصية النصية تعرف عن نفسها وعن محيطها أقل مما يعرفه المتلقي، إذ يضع السارد الشخصية في إطار كاشف لها ولشروط

---

(161) - "Las voces de la novela". Ed. Gredos. Madrid. 1978. p. 132.

(162) - حين بنت تلك العلاقة على ما يعرف بعلاقة بين السارد والشخصية حول معرفة الأحداث : 1 - معرفة السارد دون معرفة الشخصية عن نفسها. 2 - معرفتهما متوازنة. 3 - معرفة الشخصية دون معرفة السارد.. انظر المرجع السابق في الفصل المعنون بالسارد. ص. 64.

(163) - "ONETTI : Estrategias Textuales y operaciones del lector". Ed. verbum. S. I. Madrid. 1992. p. 42 - 43.

(164) - tasrit n wezru. ed. trifagraphe. Berkane. 2005.

وجودها. فكل اسم تنطقه أو فكرة أو حتى شعور، يثير ذاكرة المتلقي ويكون إطارها العام أكثر وضوحا. بل وأن السارد نفسه، الذي يقدم الشخصيات من خارجها، فتقدم كل ما عندها في الوهلة الأولى، يكون أيضا أقل معرفة من المتلقي، لذلك يصبح هذا وجها لوجه أمام خالق السارد، أي المؤلف، هما فقط يعرفان نفس المستوى وبنفس الأسلوب وهنا لا يمكن لأفق انتظار المتلقي أن يُصدم...

وإذا كانت هذه النصوص تقدم الشخصيات بسيطة وعارية وبعيدة عن إطار الرمزية، فإن هناك نصوصا أخرى تحتاط من هذه الطريقة في التقديم، فتعمد إلى خلق شخصيات تمثل علامات، علامة على الأرض اعتمادا على الاستنباط النفسي، أو علامة على الصراع الإيديولوجي والحضاري، كما في مجموعة مساوي بوزيان[165]. أو في الرواية الثانية لبوزكو[166]. حيث الشخصيات متنوعة ومتشظية، تقدم نفسها عبر المونولوج الداخلي، لذلك لا يمكن للقارئ أن يكون عارفا مثلها أو أكثر منها. وأنها تتوجه إلى المتلقي عبر لغات ووجوه متعددة لابد أن ينتظر المتلقي أقوالها أو بعض تعليقات السارد والشخصيات المجاورة، حولها ليعرفها المتلقي ويعرف ما تريد...

لذلك يتميز هذان الكاتبان[167] باستثمار التراث النثري والشعري الشفاهي في المنطقة، إلى جانب الاستفادة من قراءات القصة القصيرة العربية والأوروبية. فقد تميزت كتاباتهما بالتركيز على رفض الواقع رفضا مطلقا سوداويا، وتعويضه بتشديد القبضة على الهوية المحلية، التي تشكل خلفية غنية في الذاكرة، الخاصة .

---

(165) – "ارحمرث ثامقرانت / الطوفان الجارف" . طب، اوتريخت، هولاندا.

(166) - " ticri x t ma n tsarrift". ed. trifagraphe. berkane.

(167) – خاصة وان مساوي بوزيان متمرس بكتابة القصة باللغة الفرنسية. كما هو متمرس بالتعليقات النقدية على كثير من تجارب القصة في المغرب وخارج المغرب .

ب - خلاصات:

1 - غير أن التشديد في المستوى الأول من النصوص، على الهوية أدى بهؤلاء الكتاب إلى التشبث بالمجتمع القروي في بساطته وقيمه التقليدية... تشبثا رومانسيا، فأعطى ذلك للقصة القصيرة في فنيتها إمكانية مهمة باستثمارها للحكاية الشعبية الريفية، المعروفة بإيقاعها الخاص، وبقصر جملها وضبط تراكيبها، وللمثل الشعبي الكثير التداول، الواسع الدلالة، القصير التركيب، فيتم تنويع سياقاته في البنية القصصية، واستثمارها للتعبيرات المسكوكة البليغة والساخرة والشاعرية والمكثفة أيضا، وفي نفس الوقت تضم النصوص أحيانا أبياتا شعرية تقليدية، (إزران)، من مثل...

"Aya mudrus inu aya mudrus drus
Mcḥar icewwar bu rmunyu ifsus
* * *
Aya ralla yemma eg ayi d fus n wartu
mudrus inu at awyev sivuru" (168)

يا موذروسي يا موذروس اللطيف
كم حصدت يا صاحب الشعر الطليق
* * *
يا أمي العزيزة ركبي لي يد شجرة،
موذروسي سأتزوجه حتما .

هي أبيات غزلية بمسحة هزلية، ولكن بصيغة ومعجم تقليديين، تصف "مودروس"، وهو بطل الرواية، والأبيات التقليدية في أصلها تذكر موذروس، بالخفة واللطف وبالعمل القروي كحصّاد

وأبيات خفيفة أخرى تصاغ على شكل حكاية قصيرة موزونة :

---

(168) - Jar u jar. p. 38.

"Mali wahya mali
Axmi war da nexriq
Axmi war da niymi
.......(169)

"مالي واهيا مالي
كأننا لم نولد هنا
كأننا لم نكبر هنا
......"

مقطع من قصيدة قصصية طويلة، تنطوي على الإحساس بالغربة بعيدا عن القرية التي تمت فيها النشأة... والأبيات كلها تحمل أبعادا قروية .

2 - غير أن التجارب الجديدة لبعض الكتاب، على رأسهم محمد بوزكو، في روايته الأخيرة[170]، وموساوي بوزيان ورشيدة المراقي، بدأت تنفلت من إسار الواقعية البسيطة، على الأقل في البنيات السردية، رغم أن التيمات التي تعالجها وحقول دلالاتها ما زالت تقليدية. ورغم أن تلك المكونات الفنية تعود أيضا إلى المجتمع الريفي التقليدي، إلا أن توظيفها في سياقات تعبيرية جديدة يعطيها نكهة مقبولة. فبدأت النصوص تشتغل على اللغة وعلى التناصات السردية مع نصوص مغربية معروفة، من مثل رواية "الخبز الحافي"، في الرواية الثانية لبوزكو، فيبدو مثلا أن هذا الكاتب قرأ التجارب القريبة من رؤيته أو المرتبطة أحيانا بفضائه فاستثمر بعض قراءاته عبر التناص غير المباشر، في روايته، التي يعالج فيها تيمة الهجرة ولكن بتصور جديد اعتمد على أربع تقنيات رئيسية :

أولها الاستفادة من المقاطع المتعلقة بالهجرة في "الخبز الحافي".

---

(169) - ن.م. ص.4.

(170) - "Ticri x tama n tsarreft".

والثانية استثمر فيها حدثا واقعيا تعرض له أحد المهاجرين المغاربة وأثار ضجة إعلامية في الوسائل السمعية البصرية وفي كثير من الصحف العالمية، وهو قصة عمر الرداد، جعل الكاتب هذا الحادث محكيا رئيسيا حوّله إلى سياق إبداعي متميز.

أما التقنية الثالثة فهي اعتماد المونولوجات الداخلية التي تستبطن دواخل الشخصية عبر ضميرها المتكلم فتتم معرفتها من داخلها.

والتقنية الرابعة هي تفكيك الشخصيات في الأزمنة والأمكنة، فشخصية رضيع، هي شخصيتان : شخصية رضيع وشخصية ناضجة تتبع أباها في المهجر، فتوجد في قريتها في الريف كرضيع، و في المهجر كناضج...

والملاحظ أن هذه النقلة نجدها أيضا في الكتابة القصصية، كما الحال عند مايسة رشيدة المراقي، التي انتقلت من الجو العام البسيط، الذي طبع الانطلاقة، إلى محاولة الاشتغال على اللغة والميتاناصات، في بعض وجوه التجريد وفي بعض سمات المونولوج الداخلي، مع بعض صور تعريف السارد بسيكولوجيات الشخصيات، إضافة إلى التنقيب في المعجم الأمازيغي التراثي على اللفظ والتراكيب المناسبة...

لذلك يمكن القول إن هذه الخطوات واعدة مع أنها بحاجة إلى عمل أكبر، كما وكيفا، لتتمكن الكتابات السردية الأمازيغية بالريف، أن تخرج من القرية والحي ومن هويتها الضيقة ومن انغلاقيتها، ومن ردود فعليتها، إلى هوية وطنية واسعة/الوطن، وأوسع/الكون، ولابد أن يطلع الكتاب على مزيد من التجارب السردية الإبداعية في الآداب الأخرى، وأن تدخل مجال المنافسة الجمالية والدلالية، بعد أن أصبح الأدب الأمازيغي يمد أجنحته في أجواء الانطلاق ...

ببيليوغرافية :

- A. J. Greimas. "En torno al sentido: Ensayos semióticos". Col. Linguéstica, Epistemología y Semiótica. Ed. FRAGUA. Madrid.
- Apoleos : « El asno de oro ». TrA. De José María Royo. Ed.Càtedra. (Grupo Anaya) Madrid. 1986-2003.
- Apulée: "L'An d'or. Les métamorphoses". Tra. Pierre Grimal. Ed. Gallimard. 1958.
- «L'analyse structurale du récit ». Communication, 8 Ed. Du Seuil. 1981.
- Antonio Garcia Berrio : «Teoría de la literatura». Ed. Catedra. Madrid. 1989.
- Castanzo di Girolamo: "Teoría critica de la literatura". Ed. Critica. Barcelona. 2001.
- Elena M. Martínez: "ONETTI: estrategias textuales y operaciones del lector". Ed. Verbum. S. L. Madrid. 1992.
- ELIAD Mercea ,«Traité d'histoire des religions». Ed. PAYOT, Paris. 1964.
-Domingo Yauduran: "Introduccion a la metodologia literaria". Ed. TEMAS. Madrid. 1979.
- Fernando Gómez Redondo: "El lenguaje literario". Ed. EDAF. Madrid. 1994.
- F. G. Redondo: "La critica literaria del siglo xx". Ed. EDAF. Madrid. 1996.
- Georges Dumézil: "Del mito a la novela". Tra. De Juan Almela. Ed. T. De cultura económica. España. 1993.
- Gérard Genette: "Figures III": Coll. Poétique. Ed. Du Seuil. Paris. 1972.
- Gianni Rodari. « Gramática de la fantasía". Tra. De Mario Marlino. Ed. Planita. Barcelona. 2002.
- Jean - Pierre - AUBRIT : « Le conte et la nouvelle ». Ed. Armond Colin.VUEF. Paris. 2002.

- Jean - Michel Adam: "Le récit" Coll. Que sais - je? Paris 1984.
- John M. Ellis : «Teoría de la critica literaria». Tr. De Miguel Mac-veich. Ed. Taurus. Madrid. 1988.
- M. Semonsan: "Le conte populaire". Ed. PUF. Littératures modernes. Paris. 1980.
- Mohamed Bouzggou : « Jar u jar ». Ungal. Ed. Trifagraph. Berkane. 2004.
- M. Bouzaggou: "Ticri x tma n tsarraft". Ed. Trifagraph. Berkane.
- Nicole Belmont: "Poétique du conte". Ed. Gallimard. Paris. 1983.
- Oscar Tacca : «Las voces de la novela». Ed. Gredos. Madrid. 1978.
- Oswald Ducrot. Tzvetan Todorov: "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langages». Ed. La ROUSSE Université. Paris. 1973.
- Pierre V. Zima : «Manuel de sociocritique». Ed. Picard. Paris. 1985.
- " Poétique de récit" : R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Cll. Points. Ed. Du Seuil. Paris. 1977.
- R. Barthes: "Ensayos criticos". Tr. De Carlos Pujol. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1983.
- "Critique et vérité". Coll. « Tel Quel ». Ed. Du Seuil. 1966.
- « Essais critiques » : Coll. « Tel Quel ». Ed. Du Seuil. 1964.
- R. Jakobson: "Huit questions de poétique". Cll. Points. Ed. Du Seuil. Paris. 1977.
- Roman Seldon, Peter Widowson y Peter Brooker: "La teoría literaria contemporaña". Ed. Ariel literatura y critica. España. 2001.
- Théorie de la littérature: "Textes des formalistes russes" réunis, présentés et traduis par T. Todorov. Ed. De Seuil. Paris. 1965.
- T. Todorov y otros: "La crisis de la literariedad". Ed. Taurus. Madrid. 1987.

- Uwe Topper: "Cuentos populares de los Berberes". Version española de Jesus Rey-Joly. Ed. S. A. Miraguano. Madrid. 2003.
- Vladimir Ja. Propp: "Les racines historique du conte merveilleux". Tr. Du russe par Lise Gruet-Apert. NRF. Ed. Gallimard. Paris. 1983.

- أمبرتو إيكو "التأويل بين السميائيات والتفكيكية". ترجمة وتقديم سعيد بنكراد. طبعة المركز الثقافي العربي 2000 .
- أحمد اليبوري" دينامية النص الروائي. "منشورات اتحاد كتاب المغرب 1993" .
- في الرواية العربية التكون والاشتغال ."شركة النشر والتوزيع المدارس.2000 .
- بوزيان موساوي "ارحمرث ثامقرانت" أوتريخت .هولاندا .
- تزفتان تودوروف" مدخل إلى الأدب العجائبي ."ترجمة الصديق بوعلام. منشورات دار الكلام. الرباط.
- جاك دريدا "مواقع –حوارات مع جاك دريدا" . ترجمة فريد الزاهي. طبعة دار توبقال للنشر، 1988.
- الحسين القمري، محمد أقضاض، عبد الله شريق "اشكاليات وتجليات ثقافية في الريف". مطابع امبريال سلا 1991.
- رشيد الحسين "الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية". منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، 2000 .
- سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي". منشورات المركز الثقافي العربي.
- انفتاح النص الروائي ."المركز الثقافي العربي".
- عبد الحميد عقار "الرواية المغاربية". شركة النشر والتوزيع ـ المدارس الدار البيضاء.
- عبد الحميد بورايو "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" . طبعة دار الطليعة ، بيروت.
- عبد الحميد يونس "الحكاية الشعبية "سل ، المكتبة الثقافية عدد 200 القاهرة.
- عبد الحميد يونس "التراث الشعبي" سلسلة كتابك. عدد 91، دار المعارف. القاهرة.
- عبد الفتاح كيليطو. " لسان آدم". ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. طبعة دار توبقال. 2001 .
- عبد القادر الشاوي "سلطة الواقعية". منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

- عمر محمد الطالب "أثر البيئة في الحكاية العراقية". سلسلة الموسوعة الصغيرة. عدد 86 بغداد.

- فريد الزاهي "النص والجسد والتأويل". طبعة افريقيا الشرق.

- فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية ". ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر. منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة .

- فريدريش فون ديرلاين " الحكاية الخرافية ". ترجمة نبيلة إبراهيم. طبعة دار نهضة مصر. 1965 .

- لطيف الخوري "مدخل إلى البحث الميداني في الفولكلور". سل. الموسوعة الصغيرة عدد 253 بغداد.

- في علم التراث الشعبي "سلسلة الموسوعة الصغيرة . عدد 40.

- لوكيوس ابوليوس "تحولات الجحش الذهبي" ترجمة علي فهمي خشيم. طبعة طرابلس. ليبيا. 1982.

- محمد بن احمودة "الانثروبولوجيا البنيوية " طبعة دار النجاح الجديدة. 1990 .

- نبيلة إبراهيم سالم "البطولة في القصص الشعبي". سلسلة كتابك، عدد 14. دار المعارف، القاهرة.

- "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية". طبعة دار العودة. بيروت. 1974.

- مصطفى يعلى "القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية". منشورات مدارس الدار البيضاء.

- ميمون الوليد "تيفادجاس". أوتريخت. 1996.

ⴷⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ, ⵉⵙⵙⴰⴷⴰⵙ ⵓⵎⴰⵔⵉⵔ ⵜⴰⵥⵓⵔⵉ ⴷ ⵡⴰⵥⵇⵉ ⵉ ⵢⵍⵍⴰⵏ ⴷⴳ ⵓⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵉⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⴳⴼ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴷ ⵜⵉⵏⴼⴰⵙ ⴷ ⵜⵃⵓⵊⴰ ⴷⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵏⴰ ⵏⵖ ⵜⴰⵣⴰⵢⴽⵓⵜ ⴷ ⵜⵏⵏⵉ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ.

ⵓ ⴷⴳ ⵓⵙⴰⴷⵙ ⴰⴷ, ⵏⵜⴰⴼ ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖⴰⵔⵙ, ⵔⴰⴷ ⵏⵜⵜⴰⵜ, ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵉ ⵢⵥⵎⵎⴰⵔⵏ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵜⵓⵛ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴷⵖⴰⵔ ⴷ ⴰⵎⵟⵔⴰⵏ ⴷⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵜⵙⴽⴰⵍ ⵜⴰⵎⴰⴷⴰⵍⵜ.

Dans cet ouvrage, l'auteur traite des aspects artistiques et esthétiques de la création littéraire amazighe. L'analyse porte sur le récit dans le roman, la nouvelle, et le conte dans la littérature ancienne et la nouvelle création.

L'approche adoptée par l'auteur permet de voir que la littérature amazighe présente les caractéristiques qui sont celles de la littérature universelle.

17 درهم